

Vasile Varga
Eleonora Costescu



Andrusy

La acest artist, nu mai e vorba de desen și de culoare, de corectitudine și energie, de sinceritate și adevăr, ci e vorba de intuiția de geniu pe care numai artiștii excepționali o pot avea.

BARBU DELAVRANCEA

Temperamentul său se ivește covârșitor de la primele încercări, ca și sobrietatea și voința sa de meșteșug. E un artist în adevăr excepțional, a cărui artă, născută din mari dificultăți, avea să reflecte permanent resursele uimitoare ale unei sensibilități din cele mai autentice.

AL. BUSUIOCEANU

Pare că Andreescu rămîne puțin dincoace de îndrăznelile care îl înconjoară, dar el este mai aproape de realitate. Azi ne dăm seama că se întâlnește cu pictori mai moderni. De pildă, cel mai frumos peisaj al său din această epocă, *Barbizon sub zăpadă*, pare să anticipeze cel mai bun Utrillo.

JACQUES LASSAIGNE

Andreescu minuieste culorile de pe paletă cu o uimitoare știință... El a gândit și gândirea lui s-a soldat cu o contribuție rară la «edificiul picturii». Sursa acestei contribuții este calitatea de pictor care construiește de o manieră ce depășește tot ceea ce noi înțelegem prin construcție.

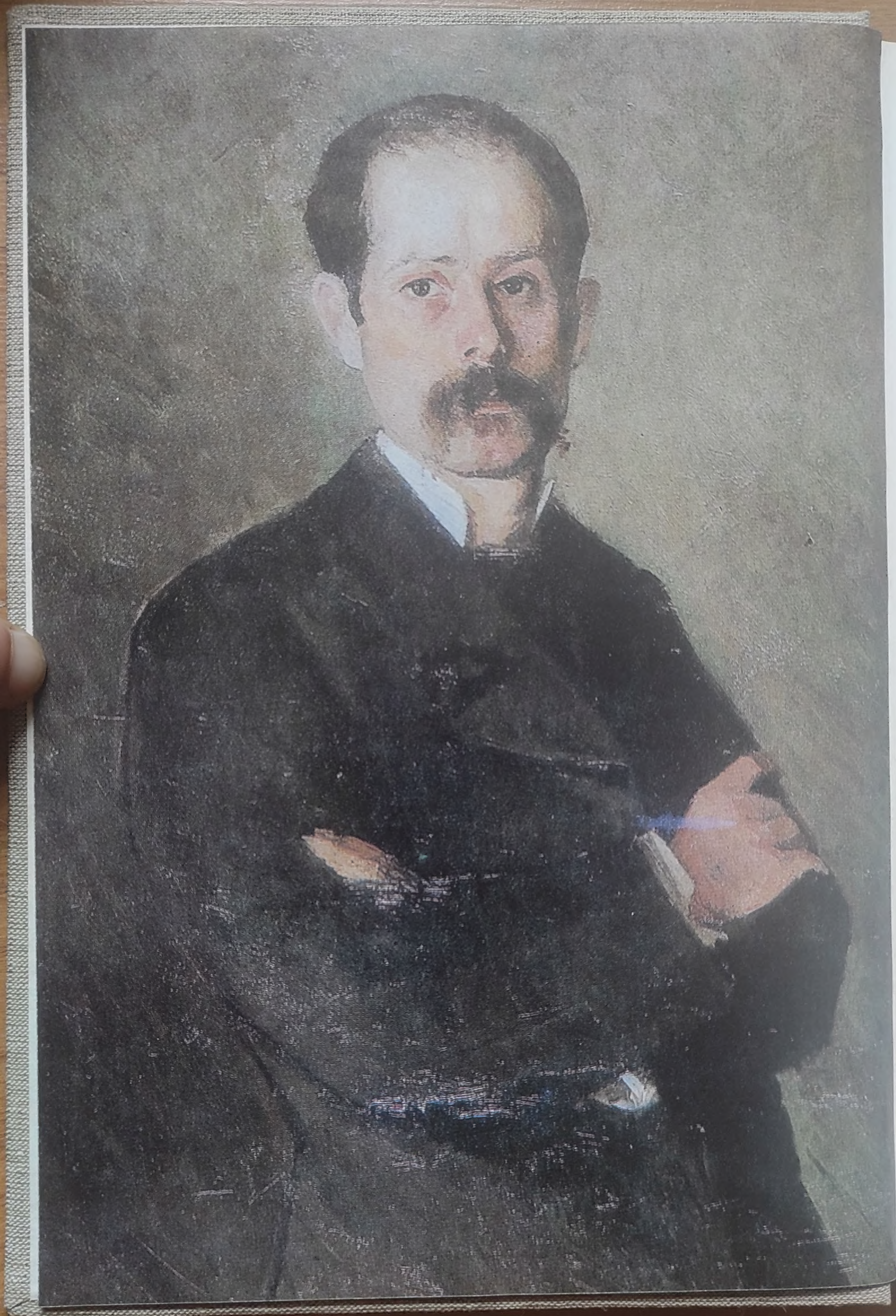
LUCIAN GRIGORESCU

Acolo unde impresioniștii se mulțumeau să vadă și să-și bucure ochiul, el se străduia să descopere sensuri și să creeze analogii... Andreescu nu căuta doar armonia de forme și jocuri subtile de colorit, ci echivalențele unei stări sufletești pătrunsă de meditația profundă asupra lumii și lucrurilor.

RADU BOGDAN

...Andreescu regăsește dimensiunea filozofică cea mai constantă din toată cultura românească din totdeauna. Dacă la ea ajungem prin simbolurile lui pur vizuale, cum în poezia lui Eminescu ajungem prin sugestia muzicală deobicei, aceasta nu dovedește, o dată mai mult, decât că am avut pe lângă rapsozi cu penelul și un poet filozof.

ION FRUNZETTI



Vasile Varga
Eleonora Costescu

Andrușcu

Editura Meridiane
București, 1978

Autorii țin să mulțumească pe această cale tuturor acelor care, cu bunăvoință și osteneală, au contribuit la realizarea acestei lucrări.

În mod deosebit, aducem mulțumirile noastre criticului și istoricului de artă Radu Bogdan, la a cărui sugestie Editura Meridiane ne-a încredințat sarcina realizării acestui studiu asupra operei lui Andreescu, privită în special din unghiul analizei tehnicii și măiestriei artistice.



Prefață

Am dori să prevenim cititorul asupra modului cum a fost scrisă această carte. Ea nu urmărește să fie o monografie a vieții și operei lui Andreescu. O asemenea amplă monografie, concepută în mai multe volume, a început a fi publicată acum câțiva ani, și ea este opera capitală a celui mai de seamă exeget actual al picturii lui Andreescu, Radu Bogdan¹. Aplecându-ne asupra creației andreesciene, scopul nostru a fost numai acela de a surprinde unul din aspectele cele mai în măsură să suscite interesul unui pictor: cel al mijloacelor formale puse în lucru, încă de la primele sale tablouri, de tânărul profesor de desen și caligrafie de la Buzău. În lipsa unor confesiuni de ordin profesional care,

²
IARNA

din nefericire, nu ne-au parvenit, această investigație nu ne-a fost cu putință decât apropiindu-ne atent de operă.

Din multitudinea de posibilități pe care le avem la dispoziție în vederea scrierii acestei cărți, nu ne-am oprit, așadar, la datele cu caracter biografic, decât în capitolul Cronologie și concordanțe, și aceasta numai în măsura în care am crezut că ar lumina, într-un fel sau altul, situarea lui Andreescu în pictura epocii sale. Din motive asupra cărora vom reveni, nu am dorit nici să intrăm în problema, deosebit de ispititoare, cu nenumărate și profunde implicații, prin care s-ar putea urmări, în totalitatea lor, componentele unei opere de artă. Spunând aceasta ne referim, evident, la caracterul pluriconstituțional al operei de artă. Acest caracter pluriconstituțional constă pentru noi în aceea că sub înfățișarea specificității oricărui gen de artă ni se dezvăluie ceva din natura celorlalte genuri de artă.

Ființa organică a picturii, de pildă, nu s-ar putea edifica fără a împrumuta ceva din elementele semantice de expresie ale arhitecturii, ale poeziei, ale muzicii, ale sculpturii și așa mai departe. Și oricare din acestea nu ar avea decât o ființă trunchiată fără contribuția tuturor celorlalte, inclusiv a picturii. Ordinea în care precumpănesc în importanță unele sau altele dă loc la o diversitate infinită de întruchipări. O pictură de Rembrandt, de exemplu, model pentru ceea ce am putea numi « pictură-pictură », include în chip armonios, în subsidiarul expresivității ei, elemente de arhitectură, de poezie, de literatură, de sculptură și mai ales de muzică (a culorilor, a liniilor, a formei) etc. Prin aceasta ea este incomparabil mai completă decât o operă în care una sau mai multe din aceste elemente constitutive ale unei expresii totale lipsesc sau nu sînt deplin realizate.

Așa cum în domeniul culorii, fiecare din cele șase culori de bază este cuprinsă în modalitățile calitative ale celorlalte și cuprinde, la rîndul ei, modalitatea calitativă care îi este proprie, culorile aparținînd celorlalte cinci game, tot astfel pictura, ca modalitate expresivă specifică, cuprinde în sînul ei, în categorii subiacente, pe toate celelalte « arte-surori », dar ca « tonică » — pentru a vorbi în termeni muzicali — ea este înainte de toate — sau ar trebui să fie astfel — « pictură-pictură ». Echilibrul dintre aceste facultăți dă o artă « obiectivă », « clasică », în timp ce preponderența uneia — sau unora — dintre ele exprimă diverse modalități ale subiectivității. Absența uneia — sau unora — dintre ele poate semnifica o carență, în caz că nu rezultă din coerența unei opțiuni pentru un stil, voit astfel. În acest caz, oricare din elementele constitutive ale unei expresii totale poate absorbi în chip hiperbolic pe una sau chiar pe toate celelalte. De fapt, însă, într-o operă majoră, nu e vorba niciodată de o

absorbție în adevăratul înțeles al cuvîntului, ci numai de o ierarhizare, mai mult sau mai puțin categorică, a ordinii importanței lor. Este una din cauzele infinitei varietăți a formulelor stilistice, de care am mai amintit. Indiferent de această ordine, în opera de artă natura fiecărei discipline artistice se bucură de aportul concentric al resurselor de limbaj ale celorlalte arte. Printr-o dialectică ascunsă însă, expresia finală este cu atât mai complexă, cu cît ea se realizează, în mod precumpănitor, în termenii genului ei specific.

În desfășurarea prezentării noastre nu ne-am gîndit să urmărim în mod sistematic felul cum se înfățișează componentele constitutive ale picturii lui Andreescu. Aceasta pentru mai multe motive. Mai întîi pentru că o asemenea problemă ar fi implicat un cadru de dezvoltare mai larg decît acela pe care îl avem la dispoziție. În al doilea rînd, pentru că ar fi însemnat situarea noastră pe o poziție teoretică principial estetică pentru care nu ne simțeam suficient de chemați și nici deosebit de interesați. Am preferat să ne apropiem de pictura lui Andreescu din alt unghi; un unghi care, față de prima alternativă, reprezintă numai în aparență polul ei opus. Ne vom ocupa, așadar, de pictura lui Andreescu sub aspectul nu de tangență cu celelalte genuri de artă, ci al specificității expresiei ei de neconfundat.

Dar chiar în cadrul acesta mai restrîns al expresiei picturii lui Andreescu, considerată quasi-exclusiv din punctul de vedere al picturii, preocupările noastre vor gravita cu precădere în jurul problemelor de culoare, aceasta fiind, după părerea noastră, elementul sintactic de bază al limbajului plastic andreescian. O serie de alte elemente ale acestui limbaj: ecleraj, materie, formă, spațiu, vor fi considerate, în cazul lui Andreescu, în funcție de culoare, drept expresii ale diverselor ipostaze ale acesteia. Această limitare deliberată la un singur aspect care, în mintea noastră, reprezintă un fel de motiv-cheie, va cunoaște o singură derogare, în sensul unei incursiuni într-un domeniu străin picturii, în accepție literală, și anume în cel al muzicii. Contradicția este însă numai în termeni, deoarece constituția muzicală a culorii în pictura lui Andreescu este o componentă de bază a cromatismului său.

Nu tot atât de organic ca muzica se integrează literatura în natura specifică a picturii lui Andreescu. Aici ar trebui însă amintită distincția pe care Croce — urmat de Lionello Venturi — o stabilește între « literatură » și « poezie », distincție « fondată nu pe caracterele lor extrinsece (versurile, proza), ci pe valoarea lor intrinsecă, poezia avînd un caracter universal, etern, în timp ce literatura provoacă numai un interes relativ. . . pentru civilizația căreia îi aparține. Poezia este o sinteză a individualului cu universalul, a finitului cu infinitul; literatura

este individuală și finită. Și pentru că este relativă, individuală și finită, literatura are funcție de instituție în fața libertății poetice, care e proprie geniului»². Din capitolele ce vor urma sperăm să devină clare motivele ce ne îndeamnă să socotim pictura lui Andreescu incomparabil mai aproape de «poezie» decât de «literatură». Deși în mod teoretic se admite fără dificultate acest lucru, credem necesar să mai zăbovim puțin asupra acestui punct.

Deși latura literar-inteligibilă a unei opere de artă nu este nici ea de neglijat, totuși ea este departe de a fi cea mai importantă. În condițiile realizării unei opere plastice reprezentative, ea nu poate fi, așa cum am menționat mai înainte, decât unul din elementele secundare, subiacente, ale picturii. Ni se pare că greșesc profund cei a căror înțelegere a picturii se sprijină în principal pe latura figural-reprezentatională a picturii, pe «anecdota» literară, pe ceea ce tabloul pare să înfățișeze la modul cel mai exterior. Cine caută în pictură numai o lume de forme recognoscibile, a căror articulare să constituie un ansamblu inteligibil după aceleași criterii pe care experiența zilnică i le pune la îndemână, cine consideră pictura numai ca un mijloc de «redare» a unor conținuturi ce ar putea fi traduse tot atât de bine și prin alte mijloace, pornind de la ideea că numai «semnele», prin care fiecare gen se constituie, ar fi altele, acela își amputează singur posibilitatea de a accede la zonele specifice de înțelegere ale artei.

În contrast cu «literatura» — în sens crocian — muzica, iar dintre artele plastice, în special pictura, își are motivația în niște zone ale interiorității umane informulabile numai prin intermediul cuvîntului. În cazul picturii, care sînt mijloacele plastice, sistemul de «semne», prin care «informulabilul» prin cuvînt devine expresie de artă? Materialele (suportul, culorile de diferite naturi), de care artistul dispune, nu sînt nimic prin ele însele; ele nu reprezintă decât instrumentele, portativele ce vor fi completate, receptacolul ce urmează să primească și să păstreze amprenta acțiunii «iradiante» a mesajului artistului. Tot astfel și semnele convenționale constituind limbajul plastic propriu-zis — figurativ sau nefigurativ — nu au decât o valoare relativă, ca și acțiunea artistică ce ordonează acele «semne» potrivit unui cod mai mult sau mai puțin personal, în vederea alcătuirii unui «stil», care, pentru mulți constituie scopul suprem al eforturilor artistului. Culoarea însăși, elementul plastic cu sfera, poate, cea mai largă de «iradiere», are și ea un stadiu convențional, obiectiv, de expresie. Numai dincolo de acest stadiu se întinde acel domeniu, mai puțin susceptibil de a fi formulat prin cuvinte, al artei adevărate. La nivelul unei asemenea

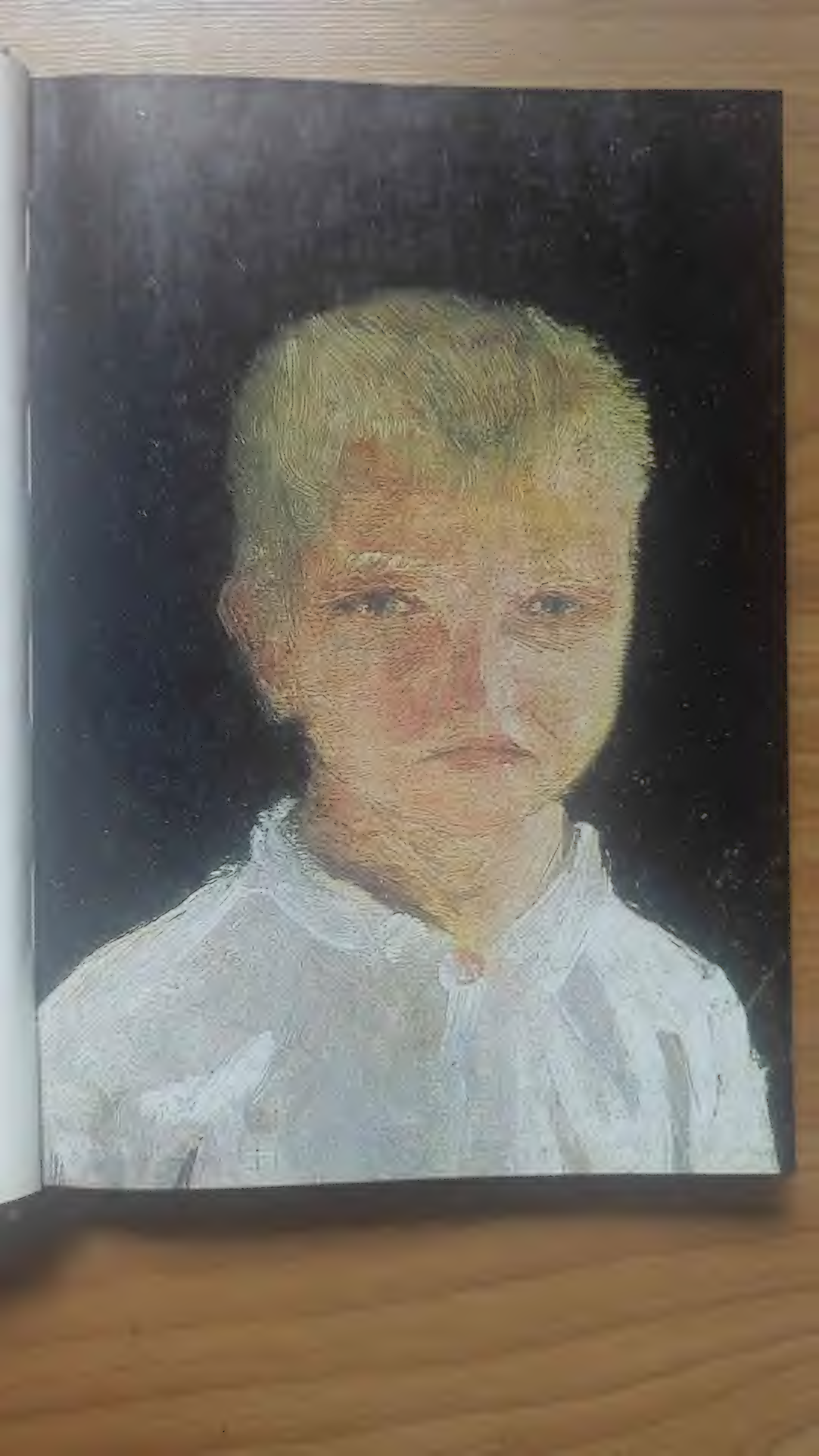
acțiuni mai subtile, de metamorfoză, ce scapă controlului voinței nu numai al privitorului, ci chiar al artistului însuși, începe acțiunea artei în cuprinsul sensibilității, al intuitivității și al imaginației noastre, într-un cuvânt, al interiorității noastre creatoare.

Iată de ce rațiunea unui tablou nu trebuie căutată la nivelul configurației exterioare a subiectului, ci în mesajele complexe ale interpretării pe care artiștii o dau unor teme sau motive în ele însele puțin semnificative. Ea este substanța care însuflețește și dă realitate artistică personală acestor subiecte, și nu urzeala de pretexte, aceleași aproape din totdeauna. Ceea ce diferențiază un artist de altul — deși ambii pot avea aparent aceeași atitudine în raport cu realitatea și pot folosi același sistem de « semne » — e tocmai originalitatea manifestării sensibilității sale subiective. Desigur că această originalitate ne apare cu atât mai evidentă cu cât configurările exterioare ale unor teme sau subiecte sînt mai explicit inedite. Dar originalitatea, ca în cazul lui Andreescu, ni se poate înfățișa și în forme aparent mai puțin izbitoare, în modalități mai puțin deosebite de alte altora, și totuși aceste modalități să fie purtătoare ale unor încărcături de conținuturi radical diferite.

Despre un « conținut » al sensibilității se poate vorbi nu numai în raport cu artistul creator, ci și cu privitorul — cu fiecare dintre privitorii — operei de artă. Chiar în cazul cînd viziunea și concepția despre artă ale unor asemenea privitori consună mai mult sau mai puțin cu cele ale artistului, opera acestuia va fi totuși receptată diferit de fiecare dintre ei, datorită tocmai acelui coeficient de subiectivitate la care ne-am referit. Și aceasta chiar înlăuntrul sistemului de convenții ale aceleași perioade istorice. La aproape o sută de ani de la moartea lui Andreescu, actualul privitor se află într-o situație privilegiată față de contemporanii artistului, dar în același timp nu mai puțin periculoasă în judecarea « modernității » creației sale. Privitorul de azi poate cuprinde dintr-o privire, aproape fără greș, atât arta de dinainte de Andreescu, cît și pe cea care i-a urmat. În acest caz, judecata lui în legătură cu efortul pe care pictorul a trebuit să-l facă pentru a înțelege momentul artistic în care se află, poate fi ușor eronată. S-ar putea prea bine ca Andreescu să nu fi sesizat sensul deplin al evoluției artei din vremea lui, și de aceea să nu se fi angajat cu totul în direcția noilor domenii de investigație ale picturii de avangardă de atunci. Dar chiar dacă ar fi avut limpede conștiința desfășurării în timp a acelei avangarde (impresionismul) și a consecințelor ei ulterioare asupra artei, încă nu ar fi o dovadă că el și putea să facă altfel decît a făcut; și aceasta pentru bunul motiv că

nu-i suficient să ai doar o conștiință clară asupra unui lucru pentru a fi în stare să-l înfăptuiești: între acesta și sensibilitatea artistului trebuie să fie un acord. În ciuda numeroaselor trăsături care-l leagă de pictorii impresionisti, făcându-l părtaș, pe plan european, al aceluiași moment artistic, la Andreescu tocmai « conținutul » sensibilității era altul decât cel al pictorilor impresionisti. Altul, dar nu mai prejos, așa cum ne vom strădui să arătăm în paginile următoare.

Limitându-ne în mod deliberat câmpul de cercetare al vastei problematice în legătură cu pictura lui Andreescu la cele două aspecte amintite (specificitatea limbajului său plastic și « conținutul » sensibilității sale), nu ne facem iluzia că încercarea noastră ar putea fi altceva decât « un punct de vedere personal », și, ca atare, susceptibil de a fi nu numai completat, dar și amendat sau combătut. Credem însă că orice punct de vedere poate deveni util dacă posedă virtutea de a da de gândit. Dacă ici-colo vom avea norocul ca părerile exprimate aici să stimuleze gândirea cititorului în legătură cu pictura lui Andreescu, inevitabilele omisiuni sau erori, decurgînd din faptul că ne-am depărtat de terenul sigur al « datelor despre viață și operă », vor putea fi într-o oarecare măsură, sperăm, răscumpărate. În acest caz, stimularea gândirii cititorului va constitui, de fapt, adevărata substanță a acestei cărți.



I. Andreescu și pictura vremii sale

GRIGORESCU

În 1873, anul primului tablou datat datorat lui Andreescu, panorama picturii românești era foarte săracă încă — excep-
tîndu-l pe Grigorescu — în personalități artistice care să se
distingă în chip mai marcant, sau care măcar să aplice într-un
mod mai personal experiența plastică tradițională a Occidentului.
Biografii lui Andreescu sînt de acord în a pune pe seama
expoziției « Amicilor bellelor arte » din acel an șocul care i-a
revelat pictorului, asemenea unui « tufiș arzător », vocația
sa artistică. Dar încă înainte de acest eveniment, Andreescu

4.
COACĂZE





5.
FELII
DE PEPENE ROȘU

se înscrișese la Școala de arte frumoase din București, pregătindu-se a deveni profesor de desen și caligrafie, dar făcând probabil și studii de pictură³. Aceasta ar fi o dovadă că interesul său pentru sfera lucrurilor în legătură cu arta se manifestase anterior expoziției din 1873, care n-ar fi reprezentat, așadar, pentru el decît ceea ce Balzac a numit « l'occasion du génie ». Faptul de a nu fi lăsat să-i scape prilejul de-a vizita această expoziție (venind probabil de la Buzău la București anume pentru asta), ar fi încă un indiciu că la acea dată practica picturii începuse deja a-i pune probleme, al căror răspuns îl aștepta din cercetarea directă a pînzelor expuse.

Este posibil astfel ca unele lucrări stîngace, de un interes mai mult documentar, cum ar fi *Nud de bărbat* (bust), *Albăstrele în pahar* sau *Băiat în picioare* de la Muzeul de artă al Republicii, toate nedatate, să fi fost realizate înainte de vizitarea expoziției « Amicilor bellelor arte ». Dar chiar



din această fază preistorică a artei sale, Andreescu se dovedește animat de un spirit modern în ceea ce privește interpretarea artistică și, oricât de rudimentare, asemenea lucrări cuprind în germene caracterele de bază ale picturii sale de mai târziu. În contrast cu predecesorii săi — exceptându-l din nou pe Grigorescu — ele sînt încă de pe acum de un realism modern, situat undeva în spațiul interpretativ al picturii de după Courbet sau al celei de după școala de la Barbizon.

6.
PIAȚĂ LA BUZĂU

Considerăm lipsit de importanță faptul că Andreescu ar fi pictat unele din lucrările sale din această perioadă avînd sau nu «îndărătul gîndului său» — expresia aparține lui G. Oprescu — acțiunea sugestivă a exemplului lui Grigorescu, ale cărui opere își făcuseră nu de mult apariția în cîmpul vizual al publicului bucureștean. Dar dacă exemplul a pornit nu de la un reprezentant local al academismului, ci de la întemeietorul școlii moderne de pictură românească, înseamnă că viziunea acestuia îi aparținea și lui, consunînd cu aspirațiile pe care le avea și Andreescu încă dinainte de-a se fi întîlnit cu arta ilustrului său înaintaș.

Ni se pare important să subliniem încă de la începutul cercetării noastre această trăsătură ce ni se pare a fi tiparul originalității cu care pictorul venise pe lume, în măsură să ne furnizeze, credem, criterii indispensabile înțelegerii modernității native a simțirii andreesciene, și să ne indice matricea viziunii sale originare din care va ieși întreaga sa operă de mai târziu. Prin aceasta, Andreescu se inserează în mod firesc în lumea modernă, structurile acesteia consolidîndu-se puternic

la noi în acea vreme, odată cu acțiunea înnoitoare întreprinsă de o seamă de figuri importante, între care — în ceea ce privește pictura — și Grigorescu. Reacția publicului de atunci la pictura lui Grigorescu, ca și la cea a lui Andreescu, ni se pare de o promptitudine remarcabilă. Fără să aibă un trecut și o tradiție îndelungată a picturii de șevalet de factură occidentală, acest public era lipsit însă de prejudecăți, avînd doar o imensă disponibilitate, care îl făcea apt să recunoască orice formă de libertate, în direcția noului, a frumosului și a adevărului. El nu suferise astfel de neajunsuri și prejudecăți estetice legate de trecut, care să-i fasoneze felul de a vedea, împiedicîndu-l, sub crusta unor vechi deprinderi, de-a avea spiritul deschis spre viitor. Acest lucru se va întîmpla abia mai tîrziu,



7.
ÎN SAT

pe vremea contestatului și contestatarului Luchian, situație pe care o va deplînge, o generație mai tîrziu, N. Tonitza în ale sale « Cronici fanteziste neliterare ». Dar, în vremea lor, Grigorescu și Andreescu se întîlneau pe o treaptă a receptivității neconstrînsă de rutină și de apăsarea paralizantă a unor prototipuri, care s-ar fi opus acceptării noului în artă.

Pentru a sublinia modernitatea lui Andreescu față nu numai de predecesorii săi, inclusiv Aman, ci chiar de Grigorescu, ne vom opri pentru o clipă la primele tablouri datate. Este vorba de lucrările: *Felii de pepene roșu*, datat 1873, și de *Coacăze*, expus în decembrie 1874. Ambele lucrări sînt văzute prin prisma acelei vechi concepții picturale, existentă încă nu numai la Courbet, dar chiar la Manet sau Degas, potrivit căreia părțile componente ale tabloului erau destinate spre a pune în valoare un singur element, un personaj principal. Se stabilea o ierarhie, dar prin aceasta se pierdea, firește, expresia de ansamblu. Obiectul principal (în cazul lui Andreescu, pepenele sau coacăzele) reprezentau « plinul », prezența, « eroul »; « fondul », în schimb, trebuia să sugereze « golul », absența, elementul ierarhic secundar, menit a servi numai drept « repoussoir » personajului principal. Și cum să se poată înfăptui mai bine aceasta decît luminîndu-l intens, iar, pentru a-i sublinia evidența plastică, înconjurîndu-l cu un « fond » închis?

Calea aceasta arhibătătorită, folosită timp de secole de șiruri nenumărate de pictori, a ispitit un moment și imaginația plastică a lui Andreescu. El va recurge și mai tîrziu, așa cum vom vedea, la un procedeu similar, rezolvîndu-l însă la un alt nivel. Astăzi, noi deprinderi ne fac să respingem o asemenea concepție « scenografică », dar pentru acel moment al dezvoltării artistului ea a reprezentat posibilitatea cea mai eficientă și mai la îndemînă spre a pune în evidență nu plasticitatea personajului principal — așa cum s-ar putea crede — ci frumusețea lui cromatică. Dacă din punctul de vedere al expresivității polifonice a tabloului am putea ignora aceste « fonduri », ca niște modalități inferioare de organizare orchestrală a ansamblului, în schimb interpretarea cromatică a feliilor de pepene sau a minusculelor boabe de coacăze ne izbesc printr-o modernitate în care regăsim acea identitate genuină și originală a acestei mari personalități artistice.

Nu încapă îndoială că ambele tablouri la care ne-am referit mai sus au fost pictate de Andreescu pentru frumusețea cromatică a motivelor principale, iar modul cum el a transpus în termeni plastici acest lucru îl singularizează față nu numai de Aman, dar și de Grigorescu. Sub raportul modernității procedeelor cromatice, Aman nici nu poate intra în discuție. Iar pentru Grigorescu nu interpretarea prin culoare a motivului fusese ținta interesului său — ca pentru Andreescu — ci interpretarea prin valori a luminii. În culoarea oricărui obiect, el nu văzuse decît un semn distinctiv de recunoaștere a identității acestuia. Sensibilitatea lui n-a fost nici un moment

FETIȚA CU GĂ

Pentru a sublinia modernitatea lui Andreescu față nu numai de predecesorii săi, inclusiv Aman, ci chiar de Grigorescu, ne vom opri pentru o clipă la primele tablouri datate. Este vorba de lucrările: *Felii de pepene roșu*, datat 1873, și de *Coacăze*, expus în decembrie 1874. Ambele lucrări sînt văzute prin prisma acelei vechi concepții picturale, existentă încă nu numai la Courbet, dar chiar la Manet sau Degas, potrivit căreia părțile componente ale tabloului erau destinate spre a pune în valoare un singur element, un personaj principal. Se stabilea o ierarhie, dar prin aceasta se pierdea, firește, expresia de ansamblu. Obiectul principal (în cazul lui Andreescu, pepenele sau coacăzele) reprezentau «plinul», prezența, «croul»; «fondul», în schimb, trebuia să sugereze «golul», absența, elementul ierarhic secundar, menit a servi numai drept «repoussoir» personajului principal. Și cum să se poată înfăptui mai bine aceasta decît luminîndu-l intens, iar, pentru a-i sublinia evidența plastică, înconjurîndu-l cu un «fond» închis?

Calea aceasta arhibătătorită, folosită timp de secole de șiruri nenumărate de pictori, a ispitit un moment și imaginația plastică a lui Andreescu. El va recurge și mai tîrziu, așa cum vom vedea, la un procedeu similar, rezolvîndu-l însă la un alt nivel. Astăzi, noi deprinderi ne fac să respingem o asemenea concepție «scenografică», dar pentru acel moment al dezvoltării artistului ea a reprezentat posibilitatea cea mai eficientă și mai la îndemînă spre a pune în evidență nu plasticitatea personajului principal — așa cum s-ar putea crede — ci frumusețea lui cromatică. Dacă din punctul de vedere al expresivității polifonice a tabloului am putea ignora aceste «fonduri», ca niște modalități inferioare de organizare orchestrală a ansamblului, în schimb interpretarea cromatică a feliilor de pepene sau a minusculelor boabe de coacăze ne izbesc printr-o modernitate în care regăsim acea identitate genuină și originală a acestei mari personalități artistice.

Nu încapă îndoială că ambele tablouri la care ne-am referit mai sus au fost pictate de Andreescu pentru frumusețea cromatică a motivelor principale, iar modul cum el a transpus în termeni plastici acest lucru îl singularizează față nu numai de Aman, dar și de Grigorescu. Sub raportul modernității procedeelor cromatice, Aman nici nu poate intra în discuție. Iar pentru Grigorescu nu interpretarea prin culoare a motivului fusese ținta interesului său — ca pentru Andreescu — ci interpretarea prin valori a luminii. În culoarea oricărui obiect, el nu văzuse decît un semn distinctiv de recunoaștere a identității acestuia. Sensibilitatea lui n-a fost nici un moment

FETIȚA CU GA



mișcată la vederea unei culori aflate la punctul maximum de intensitate. Dealtfel, paleta grigoresciană nici nu era structurată în scopul unui asemenea demers. Pentru feliile de pepene, de pildă, Grigorescu ar fi folosit un roșu diluat pînă la roz, în timp ce Andreescu percepea, încă de pe atunci, culoarea în complexitatea ei structurală într-un mod asemănător spiritelor celor mai înaintate ale picturii epocii lui. Prin aceasta el se înrudea mai mult cu un Manet, cu un Pissarro, cu un Sisley, sau cu un Monet, decît cu Grigorescu. Prin modul cum înțelegea forma, ca masă, în funcție de culoare nu de contur, el se afla împreună cu aceștia pe o poziție opusă și față de Courbet.

Cu toate că pînă azi Grigorescu rămîne pentru mulți cel mai important pictor român de la sfîrșitul veacului trecut, și cu toate că nu dorim cîtuși de puțin să negăm temeinicia recunoașterii marilor calități artistice și umane ale acestuia și nici rolul său de inițiator al unei noi orientări în pictura românească de șevalet, credem că, prin caracterul obiectiv al creației sale, Andreescu și-a depășit înaintașul. Acest lucru apare cu atît mai evident cu cît comparația se face pe terenul uneia și aceleiași concepții artistice, concepție pe care Andreescu a continuat-o, dar a și aprofundat-o, într-o măsură ce i-a rămas necunoscută maestrului de la Cîmpina. Este ușor de constatat că pictura lui Andreescu cuprinde pe cea a lui Grigorescu, dar că varianta inversă este exclusă, deși acesta din urmă a mai trăit vreme îndelungată după moartea tînărului său confrate.

Cu farmecul ei ușor sesizabil, pictura lui Grigorescu exercită un efect imediat asupra unei largi categorii de privitori, aflați pe trepte diferite de înțelegere a naturii intime a operei de artă, în timp ce pictura lui Andreescu, lipsită de acele attribute ce uimesc și deturnează atenția privitorului obișnuit de la problematica specifică a artei plastice, poate să pară fără strălucire, stîngace și laborioasă, în orice caz la antipodul calităților celor mai cuceritoare ale operei lui Grigorescu. Cine are în minte, ca model, o pictură alcătuită din folosirea unor tonuri « luminoase și pure », accede mai greu la perceperea potențialului expresiv al culorilor « tulburi », « stinse » și « înăbușite »⁴ din pictura lui Andreescu, pe care acesta le-a cultivat nu numai la începutul artei sale, ci de-a lungul întregii sale activități, « luminozitatea » nediferențiată a tonului nefăcînd parte din idealurile estetice ale artistului. În fața tablourilor lui Andreescu, privitorul — eliberat de prejudecata unui ideal estetic preconcept, care se interpune între el și operă, blocîndu-i libertatea percepției — este invitat să vadă



9.
CASĂ DE ȚARĂ

în pictură altceva decît acea prestigioasă capacitate pe care a avut-o Grigorescu de a da « viață » formelor pe care le-a creat.

Ecourile picturii lui Grigorescu asupra lui Andreescu — asemenea celor ale școlii barbizoniste — au fost mai mult de ordin tematic decît de interpretare. În cazul lui Andreescu, ne gîndim la acele imagini de tîrguri, la ulcelele cu flori, sau la *Casă de țară* (colecția Zambaccian), lucrări însă total diferite din punctul de vedere al « conținutului » de cele, similare ca temă, ale lui Grigorescu. Avem în vedere, evident, nu conținutul literar al imaginii, ci substanța plastică a acesteia. Iar această substanță este diferită în felul și în măsura în care omul Grigorescu și omul Andreescu erau diferiți în ceea ce privește « conținutul » sensibilității lor, acel conținut preexistent evenimentului întîlnirii inspiratoare cu natura (sau cu viața), pe care artistul îl pune de la sine în opera sa.

Preluînd teme ca cele citate mai sus, Andreescu se îndepărta — atît în spirit, cît și în viziune —, încă de la Buzău, de maestrul de la Cîmpina, iar această îndepărtare constituie

tocmai marca autenticității și individualității sale artistice robuste, chiar dacă acest lucru nu a pornit din conștiința clară a necesității separării de un ideal estetic față de care a mărturisit întotdeauna o admirație constantă. Chiar dacă există în opera lui Andreescu motive instaurate în pictura românească de Grigorescu, substanța — mai perenă și în același timp mai « modernă » — a picturii lui Andreescu este de natură să-l pună pe Grigorescu într-o lumină ușor factice, și aceasta nu pentru că pictura maestrului de la Cîmpina ar fi fost în realitate altfel, ci pentru că cea a tânărului său coleg era neobișnuit de « serioasă », apreciere ce n-a întârziat să apară în comentariile mai clarvăzătoare ale exegeților lui.

Nu ne vom opri mai mult, pentru moment, asupra relațiilor dintre pictura lui Andreescu și cea a lui Grigorescu. Mai

10.
NATURĂ MOARTĂ
CU COȘ ȘI LEGUME



întîi pentru că tema aceasta, avînd drept cap de serie paralela notorie făcută în 1889 de Delavrancea⁵, n-a încetat de atunci de a fi unul din subiectele predilecte ale cercetătorilor începuturilor şcolii româneşti de pictură. În al doilea rînd, pentru că noi înşine vom reveni adesea, pe parcursul paginilor ce urmează, la comparaţia dintre cei doi artişti, priviţi sub diferite unghiuri de vedere.

Constatînd, aşadar, rolul picturii lui Grigorescu în orientarea artistică a lui Andreescu, precum şi autonomia de expresie de care personalitatea acestuia — în cadrul unei viziuni globale asemănătoare — a dat dovadă încă de la începutul activităţii sale, ar fi poate mai util să ne întrebăm în ce raport se afla tînărul pictor de la Buzău faţă de pictura, pe scară mai largă, din vremea lui. Cînd spunem acest lucru, va trebui să ne referim, în primul rînd, la pictura franceză a timpului, deoarece în această epocă — deşi n-a rămas insensibilă la unele influenţe din afară — arta franceză a fost aceea care, asimilînd aceste influenţe, concentrînd eforturi şi inspiraţii complexe, devenise aria în sînul căreia s-au concretizat, din punct de vedere artistic şi teoretic, aproape toate ideile de perspectivă ale epocii. Vrînd-nevrînd vom fi, aşadar, obligaţi să luăm termeni de comparaţie clari şi reprezentativi din arta franceză, deşi preocupări şi căutări similare — am zice, o nelinişte similară (un fel de pregătire similară mai mult sau mai puţin obscură) — pare să fi existat mai pretutindeni în Europa aceluşi timp. Este posibil ca această comuniune germinativă de idei să fi fost unul din rezultatele secundare ale aspiraţiilor de libertate răspîndite în lume de Revoluţia de la 1848, deoarece această nevoie de libertate — în cazul de faţă, artistică — a fost vehiculată de mulţi dintre acei tineri care-şi făcuseră studiile cu o generaţie mai înainte în Franţa. Dar nu acest lucru ne preocupă acum. Fapt este că terenul părea pregătit mai pretutindeni — inclusiv în ţara noastră—pentru apariţia unei arte, cu multe puncte comune, dintre care mai important ni se pare a fi: interesul pentru natura înconjurătoare, pentru « realitate ». Spunînd aceasta, primul nume ce se impune ca termen de comparaţie este cel al lui Courbet.

COURBET

Dacă în privinţa programului său « realist » şi în concepţia sa despre formă, Courbet nu pare să fi exercitat o influenţă prea marcată asupra pictorilor contemporani sau de după el,



în ceea ce privește concepția lui în legătură cu necesitatea simplificării tehnicii tradiționale, mai în conformitate cu idealul « realist » al epocii, exemplul lui Courbet nu poate fi respins din cadrul multiplelor tentative de reînnoire a limbajului plastic din veacul trecut. Vorbind despre motivele folosirii de către Courbet a cuțitului de paletă, Lionello Venturi făcea următoarea remarcă: « În felul acesta el realizează transparențele luminii în penumbră, nu prin glasiuri, ci prin raportul tușelor grase între ele. El obține, deci, fie și numai în surdină, sinteza luminii diferitelor culori, în locul amestecului materiilor colorante. . . » ⁶.

Chiar dacă sensul exact al unor expresii ca « lumina culorilor », sau « amestecul materiilor colorante » rămâne oarecum nebulos, din penumbra sugestivă a pasajului citat ne izbește totuși următoarea formulare: . . . « prin raportul tușelor grase între ele ». Se pare, deci, că Venturi vrea să spună că, spre deosebire de pictorii de pînă la el — excepție făcînd, desigur, Corot și cîțiva pictori barbizoniști, în unele din lucrările lor — Courbet, disprețuind faimoasa « bucătărie » secretă a atelierelor de odinioară, înțelege să realizeze chiar cele mai delicate raporturi de lumină și de umbră, prin alăturări de nuanțe așezate unele lîngă altele, în plină pastă de culoare. Pentru a înțelege cît de premeditată a fost la el această atitudine, să ne amintim numai fraza din prefăța catalogului expoziției sale din 1855, prin care Courbet explica rațiunea îndelungatelor sale studii în muzeu: « Să știu pentru a putea, acesta mi-a fost gîndul » ⁷.

Venturi vedea just că la Courbet acest procedeu exprima o atitudine nouă față de tehnica picturii în ulei. Se cunosc opiniile lui Courbet despre o « meserie sănătoasă » a picturii și credem că el nu se înșela atunci cînd încerca să dea un corp « material » operei de artă. Acest corp ni se pare a fi constituit, la Courbet, dintr-un singur strat de culoare, diversificat în unități expresive de diferite nuanțe raportate între ele care, prin însăși natura lor, posedă capacitatea de a sugera optic structura tactilă și cromatică a materiei din care este alcătuit obiectul reprezentat. Pictura savantă de sorginte renascentistă, bazată pe « rețete » și « secrete » personale, n-a cunoscut o asemenea tehnică simplificată cu un singur strat de culoare; tradiția picturală consta în suprapuneri de culoare, diluată cu rășini, artistul vizînd la obținerea unei cît mai mari străluciri, transparențe și luminozități de ton, sau a unei nuanțe nemaiîntîlnite pînă atunci (« cenușiul » lui Goya, « albastrul » lui El Greco etc.).

11.
ULCICĂ CU FLORI

12.
ULCICĂ CU FLORI
(DETALIU)







Courbet a fost printre primii care, în secolul al XIX-lea, și-a îndreptat atenția spre găsirea unor mijloace care să asigure omogenitatea și soliditatea materială a picturii sale. Procedul unui strat unic de culoare aplicat dintr-odată, existent în trecut numai ca schiță pregătitoare în vederea elaborării unei opere mai importante, a început a avea în secolul al XIX-lea, din punct de vedere estetic, statutul unei opere terminate. Din acest procedeu Courbet a făcut expresia adevăratei — după el — meserii de pictor. Trebuie însă să adăugăm că el însuși nu a fost întotdeauna credincios pe de-a întregul acestei tehnici, căutând și experimentând și în alte direcții, chiar în aceea a tehnicii vechilor maeștri. În ciuda acestor oscilații, Courbet — alături de Corot, asupra căruia vom reveni, — rămîne totuși cel care s-a îndreptat mai hotărît decît mulți dintre pictorii contemporani lui spre această simplificare a tehnicii picturale.

Ne-am oprit mai mult asupra acestui aspect al artei lui Courbet deoarece, indiferent de ceea ce s-ar putea spune azi — în bine sau în rău — despre concepția sa artistică, prin indiscutabilele calități și prin vigoarea și claritatea atitudinii sale profesionale, acest artist — alături de înaintașul său Corot și de unii barbizoniști — a contribuit în mod substanțial la pregătirea terenului în vederea constituirii ulterioare a tehnicii impresioniste. Eficacitatea acțiunii de salubritate tehnică a picturii sale a influențat în mod profund gîndirea plastică din a doua jumătate a secolului trecut, iar ecourile acestei atitudini față de tehnica picturii pot fi ușor depistate și în opera lui Grigorescu, ca și în cea a lui Andreescu. Fără exemplul lui Courbet în privința posibilităților cuprinse în procedul constituirii întregului corp al picturii unui tablou dintr-un singur strat — *omogen* — de culoare, mai mult sau mai puțin egal ca grosime de pastă, multe din realizările, din punct de vedere tehnic, ale picturii moderne n-ar fi fost posibile. Noul procedeu era important și prin faptul că obliga pictorul să caute echivalențele plastice ale motivului din natură luînd drept punct de plecare nu asemănarea mimetică cu culoarea locală din realitate, ci găsirea unui *sistem cromatic fundamental* care să-i aparțină în întregime. Renunțînd la procedeele cu caracter empiric, ce țin mai mult de rutină decît de o știință obiectivă a culorilor, a raporturilor dintre ele, artistul își îndreaptă de acum înainte tot mai mult eforturile în vederea obținerii pe pînză nu a unei asemănări exterioare a culorii locale, ci a unei identități de raporturi și de structuri cromatice intime, proprii constituției materiale a obiectului, care, la nivel optic, dă naștere fenomenului cromatic.

ULCICĂ CU



Principala noutate pe care Courbet o aducea în pictura veacului al XIX-lea a fost, aşadar, de ordin tehnic, şi anume scoaterea gândirii plastice de pe făgaşul procedurilor empirice şi orientarea ei, prin exemplul indiscutabilei eficienţe pe care o dovedea arta sa — indiferent de concepţia stilistică pe care o promova — în direcţia căutării cauzelor determinante ale nenumăratelor « efecte » rezultând din punerea în raport a culorilor, pe baza cunoaşterii raţionale a legilor matematice interne ce le regizează. În ciuda faptului că şi Delacroix a emis unele idei în legătură cu comportarea unor culori în comparaţie cu altele, acesta a rămas totuşi — cu excepţia unor schiţe de felul « zuavilor », de pildă⁸ — la tehnica tradiţională a suprapunerilor de straturi de culoare. Faţă de Delacroix, atât Courbet, cât şi Corot — cu care Andreescu are şi alte puncte de contact decît de ordin tehnic, aşa cum vom vedea pe parcursul investigaţiei noastre — ajung în unele din lucrările lor la constituirea unor sisteme cromatice fundamentale, coerente şi obiective. În această perspectivă trebuie căutate, credem, excepţionalele rezultate obţinute de Andreescu în pictura sa, rezultate la care, printr-o intuiţie excepţională, a ajuns — parţial — încă din epoca începuturilor sale artistice. Încă de la Buzău (*Felii de pepene* din col. dr. Liviu Dominic Raţiu, *Fetiţă cu găina* şi *Ulcică cu flori*, ambele la Galeria naţională), Andreescu pare să fi intuit importanţa execuţiei în plină pastă, care presupune sau chiar obligă sesizarea — de-o extremă fineţe şi acuitate — a structurii universului culorilor, pe care fiecare pictor este chemat să-l traducă în termenii personali ai picturii sale.

În afara unei analogii de concepţie în legătură cu « tehnica » picturală, mai putem semnală între Courbet şi Andreescu o apropiere, însă prea generală pentru a o socoti semnificativă, anume că amîndoi şi-au căutat motivaţia demersului lor artistic înlăuntrul datelor constitutive ale « realului ». În reprezentarea acestui « real », la Andreescu însă nu vom găsi niciodată contururi atît de tăioase — de sorginte academistă — ca acelea pe care le vedem frecvent în opera lui Courbet. La pictorul român nici nu se poate vorbi de « linie », ca entitate stilistică distinctă. Conturul la el este întotdeauna subordonat masei, adică topit în ceea ce într-o terminologie critică mai veche se chema « anvelopă », luînd naştere sau dispărînd în funcţie de articularea formelor în spaţiu şi în raport cu unghiul de incidenţă al luminii. Pentru a parafraza schemele wölfliniene, faţă de viziunea « lineară » a lui Ingres, cea a lui Courbet este « plastică », în timp ce cea a lui Andreescu este esenţialmente « picturală », chiar dacă la el această « pictu-



ralitate » se desfășoară în limitele unui regim redus de contraste de umbră-lumină și ale unui cromatism reținut și sever.

Nesocotirea viziunii de ansamblu, prin delimitarea strictă a fiecărui element plastic luat individual, a împins pictura lui Courbet, chiar în momentele sale mai bune, către ceea ce s-ar putea numi imagine-document, relativ departe ca

II
COURBET LA DREUX



punct de plecare și de sosire de imaginea-artă. Niciodată nu vom întâlni în opera lui Andreescu o atare subordonare, o asemenea disociere a capacității sale raționale de cea afectivă. Imaginea plastică este întotdeauna la Andreescu expresia unei sesizări de ansamblu, ea integrându-se în ritmul mișcării sensibilității sale artistice. Pictînd ceea ce « vedea », Andreescu nu încerca să redea realitatea obiectivă pentru a face din ea un « tablou », în conformitate cu o idee preconcepută despre felul cum *trebuie* să arate acesta. La el imaginea se alcătuea din reacția simțirii sale față de « model », iar nu așa cum a făcut Courbet care picta prea mult « modelul » și prea puțin imaginea sa interioară despre el.

Aceste deosebiri dintre pictura lui Courbet și cea a lui Andreescu rezultă și din modul diferit prin care ei au rezolvat problema reprezentării umbrei și luminii și — decurgînd

din aceasta — aceea a interpretării spațiului. Primul urmărește să sublinieze prin lumină și umbră individualitatea fiecărui obiect aflat într-un mediu spațial, în timp ce pentru Andreescu lumina și umbra sînt funcții ale unei dinamici cromatice menite a pune în evidență *unitatea de ansamblu* a imaginii. În contrast cu concepția tradițională a esteticii bazate pe clarobscur — la care se raliază și Courbet — cea modernă, a echivalențelor cromatice — la care a ajuns, parțial și pe cont propriu, și Andreescu — nu reprezintă adîncimea spațială cu prețul spargerii unității bidimensionale a suprafeței tabloului, ci, printr-o magistrală înțelegere a structurii expresive a culorilor, o obține în termenii unei desăvîrșite bidimensionalități a expresiei suprafeței, ca și cum spațiul tabloului ar fi adînc și plat în același timp. Vom reveni de mai multe ori asupra acestui aspect din pictura lui Andreescu, care-l situează — așa cum vom vedea — destul de aproape de un Manet. Pentru anumite considerente credem însă că e necesar să ne oprim asupra uneia din problemele de bază ale picturii europene de-a lungul întregului veac al XIX-lea, și anume aceea a peisajului — problemă ce constituie cheia de boltă și a picturii lui Andreescu.

COROT

Pictura europeană din secolul al XIX-lea rămîne marcată de interesul manifestat de unii dintre artiștii ei cei mai reprezentativi pentru peisaj. Nici unul dintre maeștrii din trecut, nici chiar Brueghel bătrînul, nu-și alcătuiseră altfel imaginile peisagistice decît ca pe o îmbinare de elemente sintactice inspirate din natură, văzute însă prin prisma cuceririlor de atelier ale picturii în ulei. La fel procedaseră și marii maeștri ai peisajului olandez, un Hobbema sau un Ruysdael, sau, mai tîrziu, portretiștii englezi de figuri în peisaj, care, chiar la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, continuau să interpreteze peisajul conform cuceririlor de paletă obținute în atelier. Cu toată predilecția sa pentru peisaj, stimulat de contactul — direct sau indirect — cu pictura engleză, nici chiar Delacroix nu depășise cu mult această fază. Doar începînd cu Corot asistăm la ceva ce depășește descoperirea valorii estetice independente a genului peisagistic cu acele implicații de ordin filozofic legate de potențele vitale ale naturii (fie ea natură naturală sau natură mai mult sau mai puțin organizată de către om). Ceea ce apare acum ca nou nu este cîtuși de puțin « tema » — ea mai fusese abordată și mai înainte — ci modul de resimțire a naturii de către artist. Această abordare

inedită a naturii — care se arătase, e drept, și înainte, în unele din peisajele italiene ale lui Velázquez, de pildă, sporadic însă și fără consecințe adânci asupra creației sale — se generalizează în vremea lui Corot. Pentru prima dată, în lungul proces de desfășurare istorică a picturii europene post-renascentiste se stabilește acum o legătură directă între motiv, retină și pânză, fără interpunerea nici unuia din elementele care, în condițiile muncii de atelier, veneau să modifice impresiile genuine prilejuite de contactul nemijlocit cu natura.

Corot este acela care ne va ușura înțelegerea sensului în care s-a angajat pictura peisagistică de după el și, în cadrul acesta vast, a valorii originalității operei lui Andreescu. Corot este primul dintre pictorii veacului al XIX-lea care a sesizat

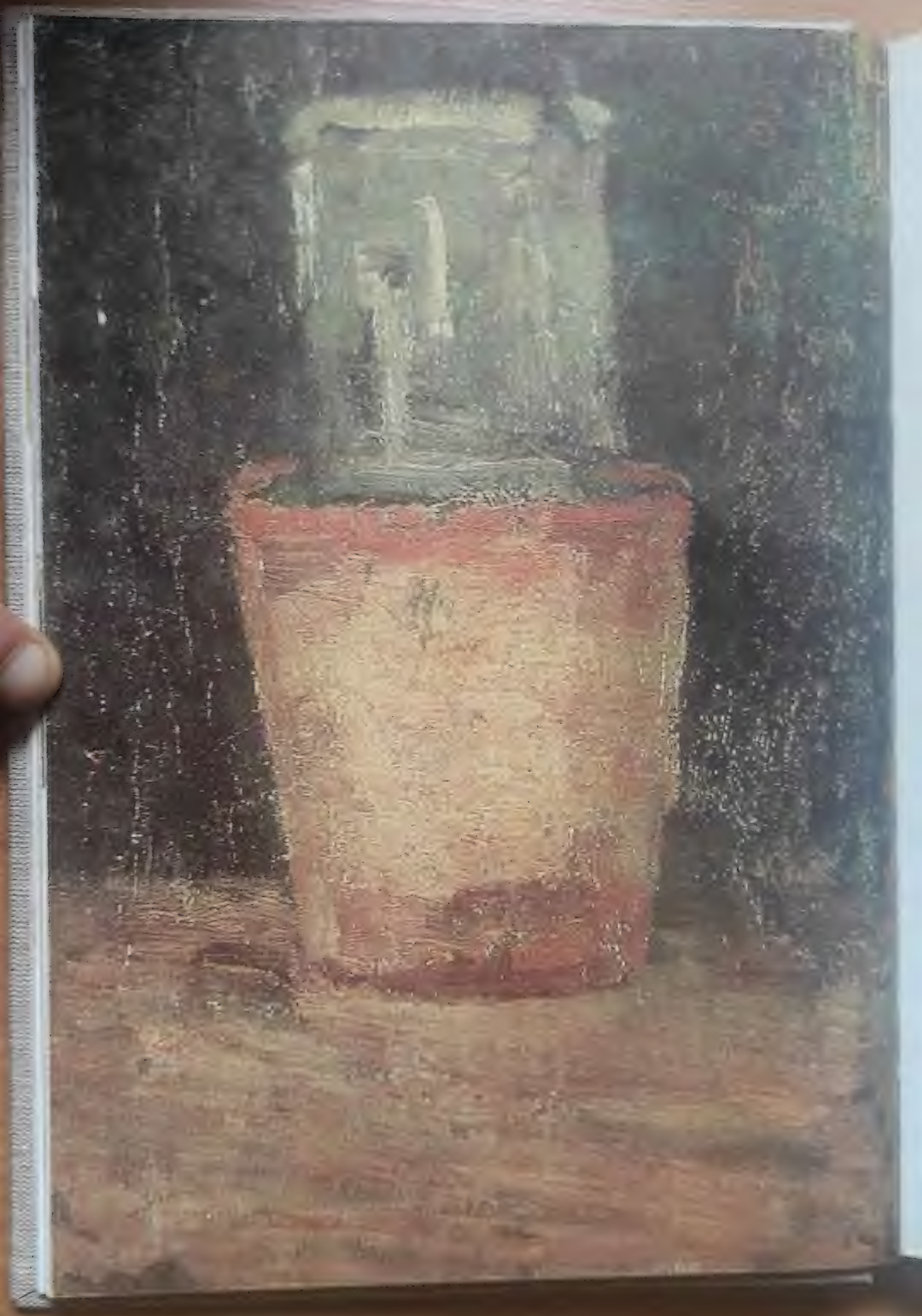




17.
PORTOCALA
DESFĂCUTĂ
(FRAGMENT)

funcția expresivă a diferențierii structurii nuanțelor care recompun, din punct de vedere plastic, obiectul. Ne referim nu la acel Corot unanim consacrat, cel al amatorului de artă obișnuit, ci la un Corot mai intim, cel al « schițelor » din Italia, pe care nu dorea să le expună, și al figurilor realizate la bătrânețe, Corot-ul mult timp « necomercial », înainte de a i se fi descoperit adevărata identitate⁹. Comparativ nu numai cu pictura tradițională, dar chiar cu aceea a mai tânărului Courbet, și care poate fi socotită drept o condiție pentru apariția picturii impresioniste și a aceleia a lui Andreescu, o mare inovație, sub raport tehnic, a fost această înțelegere a constituției cromatice a umbrei și a luminii, a cărei premisă se afla numai schițată în pictura lui Corot.

Integrându-se în marele curent al peisagismului european care pornește de la Corot, Andreescu reușește, încă de la



începutul activității sale, să găscască o serie de echivalențe cromatice acelor subtile și greu sesizabile diferențieri pe care le descoperă în diferitele grade de umbră și de lumină, inventându-și mijloacele de-a le exprima, mijloace dintre cele mai eficace din câte s-au inventat în această privință în pictura în ulei de pînă la el. Încă de la Buzău, Andreescu era capabil să exprime spațiul numai prin dotarea unor tente cu acel grad de complexitate și de identitate expresivă care să le facă să aparțină exact locului lor în spațiu, în gradul lor necesar de umbră și lumină, fără a recurge la nici unul din procedeele clasice de integrare a obiectelor numai prin scara de valori a închis-deschisului. Pentru a sugera apropierea sau depărtarea, el nu a apelat aproape niciodată la alterarea tonală a culorilor — făcîndu-le mai intense sau mai stinse — ci le-a redat cu o intensitate egală, numai prin intermediul raporturilor existente între diferitele structuri cromatice aparținînd diferitelor tonalități de culoare, egal luminate.

ȘCOALA DE LA BARBIZON

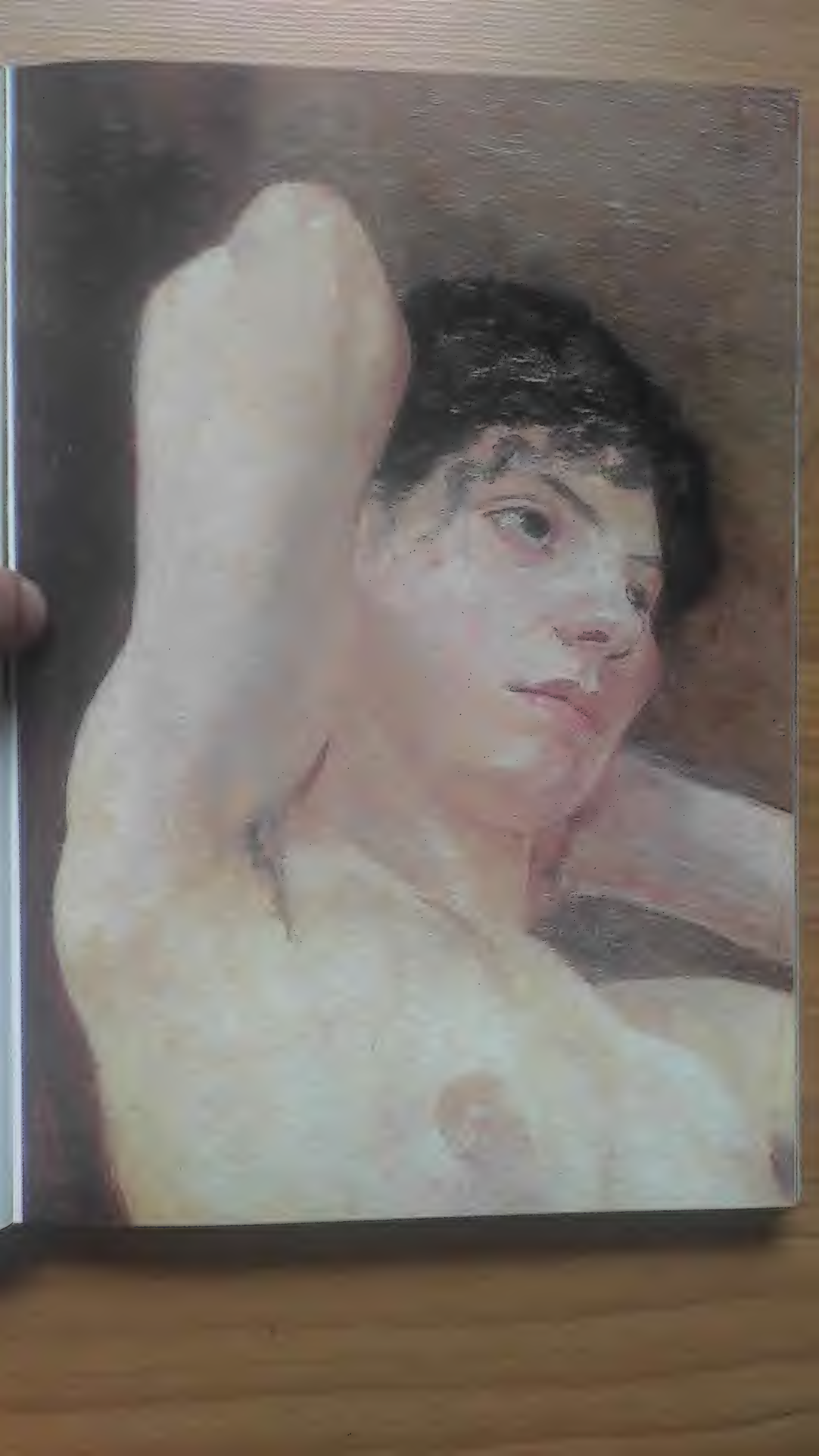
Un timp îndelungat s-a crezut că impactul lui Andreescu — ca și cel al lui Grigorescu, dealtfel — cu pictura franceză s-a făcut prin intermediul a ceea ce s-a convenit a se numi « Școala de la Barbizon ». Așa l-a considerat, pînă nu de mult, istoriografia de pictură românească — începînd cu prefața doctorului Ion Cantacuziono la Catalogul expoziției de artă românească de la Paris ¹⁰ — și tot astfel apare el în lucrarea recentă a lui Jean Bouret, *L'Ecole de Barbizon et le Paysage français au XIX^e siècle*, în capitolul: *Les fils de la Lumière* ¹¹. Abia în anii din urmă, Radu Bogdan, în primul volum apărut din proiectata sa lucrare monumentală în mai multe volume consacrată lui Andreescu, fixează pentru prima dată în mod mai nuanțat locul acestuia în cadrul picturii franceze din a doua jumătate a veacului trecut.

Deși nu i se poate nega așa-zisei « Școli de la Barbizon » o fizionomie relativ distinctă, ea se caracterizează prin trăsături destul de generale și, ca atare, greu reductibile la o singură formulă a viziunii plastice. Pe planul căutărilor strict picturale, de la Corot la Rousseau sau Millet, sau de la Diaz de la Peña la Daubigny, există diferențe de netrecut, care îi separă pînă la a-i opune — în unele privințe — pe unii altora. De asemenea, între oricare dintre acești maeștri și Andreescu există deosebiri fundamentale în ceea ce am putea numi « corpul » însuși al picturii. Înțelegem prin aceasta expresia intrinsecă a

stratului de materie cromatică ce acoperă pînza, obținută independent de diferitele configurări ale temei sau subiectului.

Raportarea unuia sau altuia dintre pictorii care au fost puși în legătură cu școala de la Barbizon (americani: William Morris Hunt, William P. Babcock, George Inness, Hamilton Wild, Edward Wheelwright sau Wyatt Eaton ¹²; elvețienii: Karl Bodmer, Barthélemy Menn, David Sutter sau Alexandre Calame; belgienii: César și Xavier de Cock, Camille van Camp, Gustave de Jongh sau Alfred de Knyff ¹³; italienii: Serafino de Tivoli și Giovanni Costa; suedezul Carl Frederick Hill; germanul: Max Liebermann; maghiarii: Mihály Munkacsy și László Paál ¹⁴; cehul: Antonin Chitussi și românii: Alexandru Djuvara, Nicolae Grigorescu și Ioan Andreescu ¹⁵) este de natură a crea nenumărate confuzii și discuții în contradictoriu atît timp cît nu se va privi problema sub un unghi considerabil mai larg, cel al plein-air-ismului internațional din veacul al XIX-lea, ce culminează cu impresionismul.

Aflierea unui artist la o anumită « școală » s-a făcut vreme îndelungată — și pentru marea majoritate a amatorilor de artă continuă să se facă și astăzi — pornindu-se de la subiect, temă sau motiv, în timp ce elementul care situează stilistic opera unui artist îl constituie numai *interpretarea* pe care artistul o dă oricărei teme. Din punctul de vedere al temei, este drept, că între unii pictori de la Barbizon și Andreescu există anumite înrudiri. Mulți dintre ei îi ofereau, probabil, pictorului român o sumă de motive familiare lui, atît prin asemănarea cu locul de unde venea și el, cît și prin strălucitorul exemplu dat de înaintașul său, Grigorescu. Și, totuși, cu toată această firească (am zice, inevitabilă) grevare pe care o resimte la început imaginația sa figurativă, se cuvine să observăm că Andreescu n-a adoptat cîtuși de puțin viziunea sau concepția plastică nici a maeștrilor de la Barbizon și nici a lui Grigorescu, pictor al luminii, ca și impresioniștii, dar prin alte mijloace. Nimic din imaginile de pădure în care o perdeă de copaci face ecran de contre-jour (de fapt, de clarobscur), ca în pictura lui Rousseau; nici din fluturarea barocă a picturii lui Diaz; și nici din minuția accidentalului, ca la Daubigny. Rămîn, însă, ca sursă de inspirație directă — dar nu mai mult — unele din temele preferate de pictorii barbizoniști. Este posibil, astfel, ca tema din *Pădurea de fagi* și cea din *Pădure desfrunzită* să-i fi fost sugerate lui Andreescu de lucrări ca *Pădure în timpul iernii la apus de soare* (New York, Metropolitan Museum of Art) și *Stejar în pădurea de la Fontainebleau* (Paris, colecția Paul Aubry), ambele de Théodore Rousseau. Sînt aici toate elementele compoziționale care



formează schelăria exterioară a concepției plastice a pictorului francez: nivelul punctului de fugă, distribuirea « personajelor » principale (trunchiurile puternice de copaci din planurile apropiate) și a celor secundare (din planurile din fund). Interpretarea — factor stilistic decisiv — este însă diferită. La el nu vom întâlni niciodată gustul lui Rousseau pentru detalii (inventarierea frunzișului întunecat al copacilor profilat pe un cer luminos, de exemplu). Dealtfel la Andreescu, așa cum vom vedea, lumina este — cu rare și nu prea fericite excepții — egală și atenuată. Nu întâlnim, de asemenea, nici vegetația puternic individualizată de un aspect divers, botanic, din multe din picturile lui Daubigny, nici frunzișul agitat pe un cer de contraste dramatice de nori, ca în unele din pânzele lui Dupré.

Dacă vrem însă să-i găsim lui Andreescu analogii cu unul sau altul dintre barbizoniști, trebuie să ne gândim totuși la Diaz, dar și cu acesta ele sînt parțiale. Ne gândim la « efectele » acelor așchii de lumini pe micro-fațetele unor stînci, sau la opoziția dintre închisul unor accente mate închise (licheni și mușchi) și strălucirea cojii deschise și luminate a unor trunchiuri de copaci, ca în tabloul lui Diaz, *Stînci la Fontainebleau, la Belle Epine* (colecția orașului Fontainebleau). Aceste trăsături apar și în cîteva dintre cele mai impresionante lucrări ale lui Andreescu care, însă, în ciuda gradului înalt de realizare, ni se par că nu exprimă totuși valențele înnoitoare ale picturii sale. Este cazul unor capodopere ca *Pădurea de fagi* sau *Stînci și mesteceni*. Din fericire, Andreescu nu înclină să facă nici pe departe din aceste mijloace de « efect » un principiu de stil, ca Diaz sau Dupré. În lucrările lui cu adevărat personale — chiar cînd e vorba, așa cum vom vedea, de o temă împrumutată, ca *La arat* — aceste mijloace melodramatice de exprimare sînt total îndepărtate, viziunea lui decantîndu-se pînă la despuierea imaginii de orice efect retoric. Totuși, chiar în lucrări ca cele citate mai înainte, în care semnalăm o oarecare prezență a efectului bazat pe contraste, prin măsura, eleganța și discreția de care artistul dă dovadă, acest efect stilistic este resorbit și, în orice caz, contracarat de elevația interpretării.

Distinct ne apare Andreescu și față de Millet, deși unele din pânzele sale amintesc uneori anume teme folosite de bătrînul maestru de la Barbizon. Ele vor căpăta însă o nouă viață și o interpretare nouă în pictura lui Andreescu. Amplificate și universalizate, unele din motivele lui Millet vor trece, dealtfel, prin intermediul lui Pissarro¹⁰, și în pictura lui Cézanne, a lui Van Gogh și chiar a lui Gauguin. La Millet

20.
ZAMBILE ÎN PAHAR

21.
TÎRG DE DRAGAICA
(FRAGMENT)







e vorba de acele figuri monumentale de țărani, căroră fundalul de peisaj le servește numai drept cadru al desfășurării ritualului muncii lor zilnice. Față de « figurile în peisaj » ale lui Millet, « peisajele cu figuri » ale lui Pissarro sau Andreescu sînt lucrări în care figura umană joacă rol de simplu rapel, de element secundar, în care accentul principal cade pe amploarea peisajului, a cărui expresie este supusă fenomenelor « meteorologice », așa cum vor fi cu umor caracterizate, de limba acidă a lui Baudelaire, cerurile lui Boudin ¹⁷.

Millet stă desigur la baza compoziției *La arat* a lui Andreescu. Motivul plugului în cuprinsul unei vaste cîmpii urcă dealtfel pînă la miniaturistica gotică și, prin Brueghel bătrînul, reapare, după secole de pictură mitologică greco-romană, în opera puternic hrănită de lecturi virgiliene a lui Millet. Cîtă deosebire însă între *Grapa și plugul pe cîmpia de la Chailly* (Viena, Neue Galerie), lucrare din 1866 a lui Millet, *Arătură (Terres labourées)* din 1874 a lui Pissarro (Moscova, Muzeul Pușkin) și *La arat* din 1880 a lui Andreescu (București, Galeria națională)! Dacă tema derivă certamente din Millet, din punctul de vedere al interpretării plastice atît Andreescu cît și, ceva mai înainte, Pissarro se situează pe o poziție comună cu totul diferită — mult mai « modernă » decît cea a maestrului de la Barbizon. Regimul fenomenologic căruia Millet îi supune o asemenea temă — presupusă a se

22.
TÎRG DE DRĂGAICĂ

desfășura în aer liber — era cel tradițional, de clarobscur, realizat în atelier. Ca și în alte lucrări, Millet mărturisește și aici aceeași înclinare spre simbolistica literară, iar ca modalitate de exprimare plastică — aceeași scriitură caligrafică ce tinde să definească obiectele în individualitatea lor funciară, lumina fiind concepută de el ca un factor exterior destinat să sublinieze plasticitatea formei mai curînd decît să-i sintetizeze detaliile.

Față de pronunțata accidentare a terenului — prin raporturi de închis-deschis — din tabloul lui Millet, la Andreescu accidentele arăturii proaspete sînt reprezentate prin diferențele de calitate ale culorii de brun, intense, nu ca rezultat exterior al intensității eclerajului, ci *ca stare a structurii interne a culorii*, în cazul de față, a calității rezonante de brun fixat la un grad de maximă concentrare expresivă. Lipsit de contraste de valori, tabloul lui Andreescu reprezintă o altă poziție estetică decît oricare din lucrările maeștrilor de la Barbizon, inclusiv « schițele » acestora care, ca viziune, ne apar mai « moderne », dar care, din punctul de vedere al concepției picturale, sînt și ele bazate pe raportul tradițional de umbră-lumină, iar nu pe expresia culorii rezultată din diferențierile de structură cromatică, ca în pictura modernă (inclusiv în cea a lui Andreescu).

În contrast cu Millet, Pissarro și Andreescu reprezintă deci, în mod evident, un alt moment artistic, în care viziunea de aproape, amănunțită, a făcut loc alteia, mai de la distanță și mai concisă. Dar în timp ce Pissarro merge direct spre o exprimare sintetică, lăsînd sugestiei sarcina de a reda imaginii integritatea ei formală, Andreescu, nemulțumindu-se cu simpla sugestie a unei impresii, caută să identifice analitic natura percepțiilor sale, pe care însă — ca scriitură — le supune unui regim stilistic tot sintetic. Spre deosebire, așadar, de percepția lui Pissarro — care chiar în perioada în care pictura acestuia prezintă cele mai multe analogii cu pictura lui Andreescu se mărginește doar la evocarea aparenței, efectului, impresiei — cea a pictorului român ne apare mai diferențiată și mai analitică. Rezultatul unei astfel de atitudini e o exprimare lapidară și, în același timp, integrală; rezumativă, dar complexă. Este vorba, evident, de o structură diferită psihică ca și artistică de cea a lui Pissarro din perioada anilor 1868—1874, și acestei deosebiri de structură i se datorează, în mare parte, credem, lipsa de aderare deplină a lui Andreescu la modalitățile picturii de avangardă din acel moment. Neîndoios că multe din aceste modalități nu i-au rămas străine; mai mult, le-a verificat întrucîtva eficiența

(dovadă lucrări ca *Studiu de nud pe scară*, și mai ales cele câteva lucrări cu străzi de la Barbizon). Nu le-a adăugat, însă, pictorul părăind a-și fi fixat definitiv indicatorul opțiunii sale stilistice la un punct aflat între impresionism și marea tradiție a picturii. În trepte și grade diferite, poziția lui în această privință se apropie de cea a lui Cézanne, anterioară sintetismului acestuia, început la Auvers prin 1873, dar continuat mai ales la Pontoise.

O evoluție relativ similară cu cea a motivului plugului pe câmpie a avut-o și cel al copacului înflorit. Primul dintre pictorii «realității» care a atacat această temă, neașteptată pînă atunci, pare să fi fost tot Millet, care i-a conferit însă un loc destul de modest, acela de element al unei compoziții cu semnificații literare mai vaste. Poate tot spiritul primăvăratec al artei lui Corot va fi sugerat, indirect, artiștilor din acea vreme ideea de-a aborda o asemenea temă, deși nu găsim la pictorul francez nici o lucrare care să trimită direct la un asemenea simbol, de al cărui spirit întreaga sa operă este totuși atît de plină. Abia cu Pissarro acest simbol va primi

23.

DRUMUL MARE





24.
PĂDURE
DESFRUNZITĂ

un statut de sine stătător, dar el n-a lipsit nici la alți pictori din jurul anului 1870 — Manet sau Monet, de pildă — dar numai ca element dintr-o compoziție mai amplă.

În timp ce la Millet, datorită imixtiunii umbrei, de concepție tradițională (clarobscur), esențialul expresiei cromatice se pierde în folosul unei sculpturalități a detaliului, ceilalți doi transpun aceeași temă în datele noului vocabular plastic ce începea a se alcătui după 1865, prin acțiunea mai ales a lui Monet: cel al exprimării prin culoare. Încă incipient în opera lui Andreescu, noul limbaj plastic era totuși ușor sesizabil în multe din lucrările sale, inclusiv în *Poni înfloriți*. În acest tablou, intervalele care se stabilesc între verdele terenului, albastrul cerului, albul-roz al florilor și culoarea întunecată a crengilor sînt expresii ale acelei capacități de diferențiere și, în același timp, de concentrare cromatică a tonurilor ce constituie una din caracteristicile majore și ale creației andreesciene.



25.

JEAN
FRANÇOIS MILLET:
GRAPĂ ȘI PLUG PE
CÂMPIA DE LA CHAILLY

Față de limpezimea — am zice — de cristal a micului tablou al lui Andreescu, în pânzele cu temă similară ale lui Pissarro (*Primăvara* — cu acoperiș roșu, de exemplu — Paris, Jeu de Paume), individualitatea copacilor înfloriți pare aproape absorbită în atmosfera ambiantă. Din acest punct de vedere, Andreescu are mai multe afinități cu pictura de început a lui Van Gogh, care și el urmărea mai curînd să redea « portretul » unui copac înflorit, decît imaginea unui « detaliu », precum în tabloul cu aceeași temă al lui Pissarro, în care albul florilor ne apare ca înfrățit cu argintiul atmosferei. În tabloul lui Andreescu, ca și în cele ale lui Van Gogh, contrastele sînt stabilite în dimensiunea culorii-materie, nu în cea a

26.

LA ARAT



27.
CAMILLE PISSARRO:
ARATURĂ

culorii-lumină, ca la impresioniști. În timp însă ce la Andreescu culoarea este încă funcțională, la pictorul olandez ea a dobîndit un pronunțat grad de autonomie.

Am încercat să urmărim cîteva din temele considerate drept « barbizoniste », ce se regăsesc și în opera lui Andreescu

și, de fiecare dată, în afara voinței noastre, am alunecat de la temă — ce părea a fi aceeași — la interpretare, prin care pictura acestuia se dovedește a fi reprezentat, în evoluția generală a artei veacului trecut, un moment artistic distinct. Chiar extinzând metoda de cercetare de la analiza tematică la analiza elementelor de limbaj (punere în pagină, gamă cromatică, elemente de factură etc.), pentru epoca noastră o asemenea metodă se dovedește totuși insuficientă. Ea a putut să dea rezultate relativ satisfăcătoare în studiul artei clasice italiene sau franceze, dar aplicarea ei, chiar pentru epoca veche, la școli de pictură ca cea venețiană, olandeză sau spaniolă, a rămas în mare măsură inoperantă, deoarece lăsa în afară tocmai ceea ce constituie însuși miezul picturii: gradul și modul personal al fiecărui artist de a transfigura materia picturală. Vom reveni asupra acestui aspect din pictura lui Andreescu.

Același lucru se întâmplă și dacă încercăm acum a considera opera lui Andreescu din punctul de vedere al tematicii impresioniste. Căci există și o asemenea tematică, nu numai în opera lui, ci — așa cum am arătat cu alt prilej¹⁸ — și în cea a lui Grigorescu (marginii de ape, scene pe iarbă sau în mediul urban, vederi de sat și de oraș, drumuri mărginite sau nu de case sau de copaci, crengi de flori în pahar etc.). Facem această împărțire arbitrară între școala de la Barbizon și impresionism numai din interesul unei mai clare prezentări a lucrurilor. În realitate, dacă ar fi să întocmim un tablou naturalist al faptelor, ar trebui să spunem că, de fapt, lucrurile se prezintă mult mai complex, cu suprapuneri, preluări și continuări de teme, care provin mult mai de departe și se continuă, cu fluctuații, în impresionism și chiar după aceea. Astfel, peisajul cu figuri exista în pictură de sute de ani, în toate școlile europene și extrem-orientale. Vederile de sat și de oraș coboară din miniaturistica gotică, trec prin Vermeer și Pieter de Hooch, apoi prin Corot, pentru a deveni unul din motivele de predilecție ale picturii impresioniste, mai ales în faza sa incipientă. De asemenea, pădurea, apa, aspectele meteorologice ale schimbărilor din natură au fost teme care, cu fluxuri și refluxuri, au fost folosite și ele de-a lungul multor veacuri. Școala de la Barbizon a preluat unele din aceste teme și le-a tratat în felul ei, iar noua generație — cea a lui Andreescu și a pictorilor impresionisti — le va prelua și ea și, după ce le va trata de asemenea în modalitățile diferitelor ei individualități artistice, le va transmite mai departe generațiilor următoare ale postimpresionismului, acestea, la



28.
NUD CULCAT
ÎN PĂDURE

rîndul lor, continuînd să-și hrănească arta din uimirea, mereu reînnoită, în fața naturii și a vieții.

Dacă unele din motivele barbizoniste s-au continuat, într-o formă sau alta, și în epoca următoare, trebuie să precizăm că ele au fost folosite chiar de către reprezentanții școlii de la Barbizon într-un mod destul de diferențiat. Există în acest sens deosebiri ușor sesizabile între cromatismul grațios și jucăuș al lui Diaz și sobrietatea cromatică a unui Troyon sau a unui Charles Jacque; între patetismul sentimentelor unui Millet și grija pentru exactitatea obiectivă ce ne întîmpină în multe din pînzele lui Rousseau. În ciuda acestor diferențe, ce țin poate mai mult de deosebirile de structură psihică dintre ei, din punctul de vedere al « crezului » lor artistic — încă puternic debitor trecutului — pictorii de la Barbizon sînt încă destul de apropiați, pentru a se putea vorbi despre ei ca despre un grup relativ omogen. Subordonarea ansamblului

unui centru luminos, care se localizează treptat în pânzele de umbre și penumbre ale celei mai mari părți a tabloului, trecînd prin energia premeditată a contrapunctului masei terenului și a norilor, își are obîrșia în pictura din veacul al XVII-lea, a unui Ruysdael, de pildă, sau încă mai departe în timp, a unui Patinir. Pictura școlii de la Barbizon ni se pare mult mai redevabilă trecutului decît cea la care ajunsese, în « schițele » sale din Italia, încă de pe la 1824, tînărul Corot, iar, înaintea lui, unii peisagiști francezi ca P. N. de Valenciennes (1750—1819) sau A. E. Michailon (1796—1822) ¹⁹.

Ca să găsim o apropiere între pictura lui Andreescu și opera maestrilor de la Barbizon trebuie să ne referim la acele lucrări ale acestora din urmă care, fie că sînt de dimensiuni foarte reduse, fie că sînt mari, au caracter de « schiță ». În aceste notații directe după natură, ei ne apar mai sinceri și mai « adevărați » decît în lucrările destinate saloanelor. Am amintit ceva mai înainte că acest lucru i s-a întîmplat uneori și lui Corot, ale cărui lucrări definitive erau destinate să încarneze multe din prejudecățile artistice ale epocii. Numeroase galerii de artă europene — inclusiv Galeria universală din București — posedă asemenea mici schițe-cenușărese din opera lui Rousseau, Daubigny, Dupré sau Troyon, largi, libere, încărcate de substanța senzației și care sînt foarte aproape, estetic vorbind, de punctul de unde va porni pictura aparținînd impresionismului incipient, dar și cea a lui Andreescu. Dar spre deosebire de locul important pe care asemenea lucrări îl ocupă în pictura lui Corot, la pictorii de la Barbizon el este relativ modest. Mai mult sau mai puțin necunoscute publicului larg, ele sînt păstrate — în marile muzee — mai mult ca material documentar, decît ca lucrări reprezentative pentru « stilul » școlii de la Barbizon.

Singurul dintre barbizoniști cu care Andreescu ni se pare a avea mai multe contingente este Daubigny. Ne gîndim la faptul că, spre deosebire de ceilalți, Daubigny renunță la folosirea clarobscurului în economia tablourilor sale. Este poate partea cea mai « modernă » a picturii acestui artist, valența prin care aceasta s-a putut afla în pragul interpretării pe care — în jurul anului 1870 — un Pissarro sau un Sisley o va da peisajului; o interpretare care nu este încă impresionistă ca tehnică, dar care, ca viziune, s-a desprins de estetica folosirii umbrei ca element modelator, plasticizant, al formei, pentru a urmări sugerarea realității tridimensionale a acesteia



numai prin posibilitățile de reliefare plastică a culorilor scăldate în întregime într-o lumină indirectă, difuză.

Dacă prin această trăsătură se pot stabili unele analogii între peisajele lui Daubigny și cele ale lui Andreescu, din alte puncte de vedere însă și între ei există diferențe substanțiale, în sensul unui plus de modernitate la acesta din urmă. Am aminti astfel viziunea panoramică, depărtată, a motivului la primul, spre deosebire de cea mai curînd restrînsă și apropiată, la Andreescu (ca și la pictorii impresioniști, în faza lor pre-divizionistă); cultul individualizării egalizatoare a detaliului accidental și pasivitatea interpretativă a lui Daubigny, prin care se apropie de modul de exprimare al lui Courbet și se depărtează de cel al lui Andreescu; absența din pictura maestrului barbizonist a oricărei urme de sesizare formativă a geometriei ascunse în structura formelor, ceea ce dă acestei picturi un sens de dispersiune a unei mulțimi de detalii, egale unele cu altele, a căror necesitate nu pare să tindă la mai mult decît la reconstituirea exterioară, funcțională, a ansamblurilor din care fac parte. Lucrul acesta lipsește din pictura din perioada anilor 1868—1874 a lui Pissarro și din creația lui Andreescu, de-a lungul întregii sale activități artistice. La aceștia, componentele imaginii sînt supuse unei nevoi de configurare strînsă și de ritmare plastică a formei, în concordanță intimă și secretă, dar sugestivă, cu rațiunea, cu geometria.

Departe de a fi un barbizonist întîrziat, așa cum l-au calificat în trecut chiar unii dintre iubitorii artei sale²⁰, Andreescu a fost, așadar, prin partea cea mai personală a operei sale, un pictor «modern». Există, e drept, și unele lucrări în care viziunea artistului pare mai debitoare trecutului. Este vorba, mai ales, de naturi moarte, gen în care Andreescu a folosit, chiar în ultima parte a vieții sale, o tehnică mai apropiată clarobscurului. Trebuie să remarcăm că același lucru se petrece și în pictura lui Grigorescu, care, în naturile moarte ca și în scenele sale de interior, pare a face o întoarcere înapoi, spre tradiție. Aceasta datorită, poate, faptului că atît Grigorescu cît și Andreescu urmăreau să realizeze ceva ce-am putea numi o pictură «obiectivă», în sensul întrebuițării tehnicii celei mai «obiectiv» adecvate condițiilor de mediu în care se desfășura tema aleasă.

Din punctul de vedere la care ne-am referit mai înainte, se poate spune că Grigorescu și Andreescu se află la un punct de intersecție între consecvența pe care au manifestat-o pictorii tradiționaliști atunci cînd aplicau — în mod nediferențiat — tehnica bazată pe clarobscur (chiar dacă era vorba



de scene presupuse a se desfășura în aer liber) și spiritul de sistem de care au dat dovadă impresioniștii și postimpresioniștii, atunci când au tratat scenele de interior (inclusiv naturile moarte) conform principiilor cromatice ale plein-air-ismului. Regia umbrelor, care făcuse odinioară ca acestea să joace rolul de colaborator plastic al luminii, în vederea modelării formelor în spațiu, cedează tot mai mult locul procedului echivalențelor cromatice. Chiar dacă la un impresionist ca Renoir, de pildă, umbrele sînt preponderente în dauna luminii în lucrări cum ar fi *Confidente* (Winterthur, colecția Oscar Reinhart) sau *Le moulin de la Galette* (Paris, Jeu de Paume), aceste umbre vor fi transpuse prin raporturi contrastante de culori calde-reci, cvasi-egale din punctul de vedere al închis-deschisului.

Pentru a reveni la poziția lui Andreescu — ca și a lui Grigorescu, dealtfel — trebuie să precizăm că în ceea ce privește scenele de plein-air, debitoare trecutului, acest trecut trimite — și prin viziune, nu numai prin temă — mai degrabă la maeștrii olandezi din secolul al XVII-lea. Remarcăm, în sfîrșit, că în modelele sale costumate, dincolo de « modernitatea » interpretării cromatice, Andreescu amintește totuși și de un Vermeer, cu diferența esențială însă că pentru acesta din urmă culoarea-lumină este un binom indestructibil, în timp ce în pictura lui Andreescu lumina decurge din culoare, este o funcție a culorii.

Am dori, ca în încheierea acestei scurte incursiuni în problema raportului dintre pictura lui Andreescu și cea a pictorilor barbizoniști, să mai amintim aici cazul lui László Paál, al cărui nume a fost deseori invocat în legătură cu pictorul român. Romantismul maiestrușilor copaci mărginind o alee în pădure, interpretarea frunzișului acestora urmărind într-o oarecare măsură individualizarea accidentalului, dar mai ales tehnica bazată pe clarobscur, îl afiliază însă pe László Paál, cu mult mai mult decît pe Andreescu, școlii de la Barbizon. Chiar dacă tratarea pictorului maghiar este uneori mai liberă — și prin aceasta mai aproape de aceea a lui Andreescu — Paál nu se mulțumește mai niciodată cu sugestia de umbră pe care o poate da o nuanță, datorită structurării ei față de o altă nuanță, lumina rămînînd în același plan al valorii — așa cum se întîmplă la Andreescu. Paál caută să reprezinte forma din adîncimi de umbre închise, susceptibile de a da privitorului o încredințare de ordin tactil în legătură cu realitatea. În cazul pictorului maghiar — în ciuda diferențelor ce țin de individualitatea sa artistică specifică — ne aflăm în plină tehnică și estetică barbizonistă, departe de



31.
IARNA
LA MARGINEA
BARBIZONULUI

poziția pe care se afla angajată, încă de la început, pictura lui Andreescu.

Eroul plastic la Paál este lumina, iar materia — formele și culorile purtătoare ale acesteia — reprezintă terenul multiform — scenografic și regizoral — care-i oferă acestui erou o gamă cât mai vastă și mai variată de posibilități spectaculare. Spațiul interior al tabloului este la Paál « deschis » și nu — așa cum vom vedea mai departe — « închis », ca la Andreescu. Suprafața pânzei suferă la pictorul maghiar denivelări ale structurii cromatice, « plinuri » care avansează și « goluri » care sparg unitatea bidimensionalității pânzei, maximum de lumină și maximum de umbră focalizându-se, după canoanele tehnicii de clarobscur, într-un anume punct de pe întinsul tabloului (în jurul coroanei profilate pe cer a copacului principal din *Plopii*, de pildă, sau la capătul din depărtarea drumeagului din *Dimineata în pădure*, sau, în sfârșit, în punctul unde fîșia de lumină care întretaie cărarea întâlnește îmbrăcămintea închisă a personajului din *Drum în pădure la Fontainebleau*, toate trei la Galeria națională din Budapesta). Toate acestea reprezintă elemente de recuzită stilistică tipică picturii olandeze din secolul al XVII-lea, filtrate prin estetica barbizonistă a tehnicii de plein-air, concepute însă în atelier.

32.
PĂDUREA DE FAGI
→

Nu ni se pare legitim a include pe Andreescu în familia pictorilor de la Barbizon, atît pentru că acesta se situează în imediata apropiere a impresionismului — mai precis, în

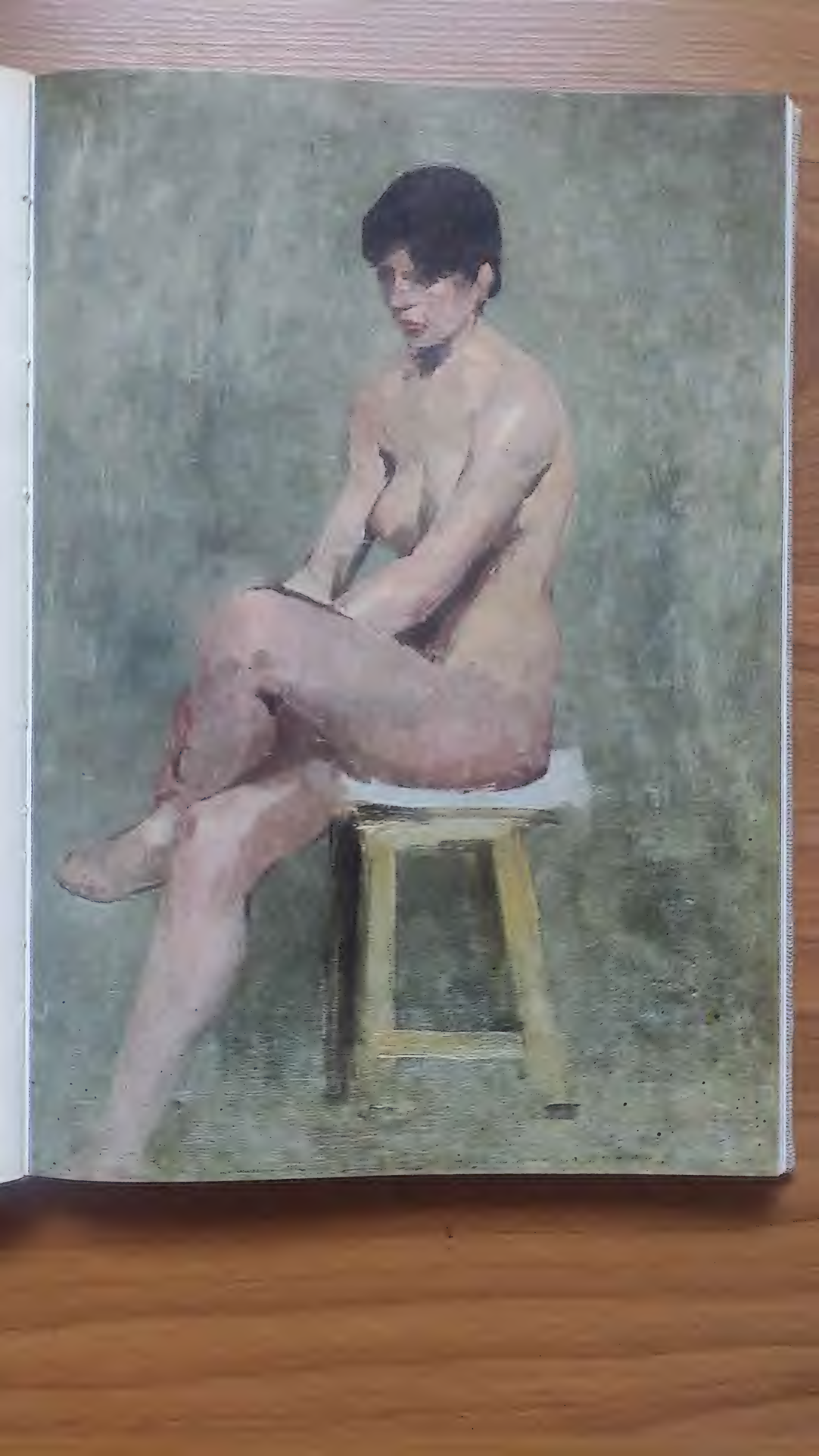


faza premergătoare constituirii depline a acestuia — cât și pentru că — așa cum vom vedea la timpul oportun — pictura lui, prin anumite valențe, atinge un orizont ce depășește impresionismul. Ceea ce Andreescu a pictat la Barbizon ar fi putut găsi oriunde în Franța sau în propria sa țară (o uliță de sat, o margine de pădure, un stejar pe jumătate uscat, un măr înflorit, o luncă după ploaie etc.). Faptul de-a se fi stabilit acolo și nu în altă parte s-a datorat, probabil în mare măsură, exemplului lui Grigorescu, dar și mijloacelor materiale foarte modeste de care dispunea artistul, așa cum reiese din corespondența sa publicată pînă acum. Farmecul pe care Barbizonul l-a exercitat multă vreme asupra pictorilor și scriitorilor, spune un specialist francez în această problemă, Jean Bouret, « are în arier-plan o viață materială facilitată de „prețuri de țară“ »²¹. La cele spuse trebuie să mai adăugăm un motiv — am zice, psihologic — anume faptul că locuitorii Barbizonului erau de vreme îndelungată obișnuiți cu prezența în satul lor a unor figuri străine — pictori sau scriitori — astfel încît Andreescu nu a fost nici un moment obligat să facă un efort de adaptare, întotdeauna dificil pentru o fire retrasă ca a sa.

IMPRESIONISMUL (FAZA INCIPIENTĂ)

Temele la care ne-am referit ceva mai sus fac parte și din repertoriul unora dintre impresioniști, al unui Sisley, al unui Monet și, mai ales, al unui Pissarro. Acesta din urmă a fost singurul dintre impresioniști care n-a lucrat în pădurea de la Fontainebleau. Ceilalți sînt însă figuri obișnuite ale acestor locuri. Astfel Sisley pictează în 1866 o *Uliță la Marlotte* (Buffalo, Albright Knox Art Gallery), dar va reveni în regiune aproape douăzeci de ani mai târziu, în 1885, cînd va executa *Drum în pădurea de la Fontainebleau* (Moscova, Muzeul Pușkin). Tot în pădurea de la Fontainebleau va lucra și Monet unele din compozițiile sale de plein-air: *Drumul la Chailly în pădurea de la Fontainebleau* (New York, colecție particulară) în 1865—1866 și *Dejunul pe iarbă* în 1864. Rulată și lăsată la Chailly, această din urmă compoziție — de dimensiuni imense — a putrezit în parte, din ea conservîndu-se numai partea stîngă (4,18 m × 1,50 m, Paris, Luvru) și partea centrală (2,48 m × 2,17 m, Paris, col. particulară). O schiță de ansamblu a acestei lucrări — și ea de proporții destul de importante (1,32 m × 1,85 m.) — se află la Muzeul Pușkin.

33.
STUDIUL
DE NUD PE SCAUN



Lucrarea aceasta a stîrnit senzație printre artiști. « Îndrăzneala lui Monet, scrie același Jean Bouret, atrage curioși. Courbet și Corot vin și ei, iar Bazille și prietenii lui pozează pentru primele studii. Dar în august Monet se rănește la picior; Bazille, fost student în medicină, îl îngrijește și profită de această imobilitate forțată pentru a picta *Ambulanța improvizată* (Paris, Jeu de Paume), unde Monet este înfățișat în pat, în hanul din Chailly »²².

Chiar și Renoir a lucrat în această regiune. Astfel în 1868 el pictează *Menajul Sisley* (Cologne, Musée Walhat-Richartz), precum și *Hanul bătrînei Anthony din Marlotte* (Stockholm, Nationalmuseum), în această din urmă lucrare fiind portretizați Monet, Sisley și pictorul, mai obscur, Jules Le Coeur. Un an mai târziu el realizează figura de plein-air cunoscută sub numele de *Lise* sau *Femeia cu umbrelă* (Essen, Folkwang Museum). Pentru noi este interesant însă un alt fapt, și anume că între 1879—1882, epoca în care Andreescu se afla la Barbizon, a avut « frecvente șederi » aici, sau în satele învecinate, (Marlotte, Montigny) și Cézanne, care a executat cu acest prilej pînze ca *Stînci în pădurea de la Fontainebleau* (New York, Metropolitan Museum Art) și *Efect de zăpadă în pădurea de la Fontainebleau* (Paris, Arhivele Durand-Ruel)²³. Între 1882—1883 a lucrat în împrejurimile satelor Barbizon și Chailly, într-o viziune largă, de un « impresionism încă necodificat », chiar viitorul pointillist Georges Seurat²⁴.

Este drept că lucrări ca cele la care ne-am referit mai sus — multe aflate în colecții mai puțin cunoscute de publicul larg — sînt rareori citate atunci cînd se vorbește despre impresionism, înțeles în general în trăsăturile lui cele mai caracteristice, iar nu în premisele sale, — lucrări cu care se află totuși într-o legătură de inevitabilă interdependență. Sisley, Monet, Bazille, Renoir, cîțiva ani mai târziu, Cézanne și Seurat, puteau picta mult și bine la Barbizon sau în împrejurimi; prin aceasta ei n-au devenit discipoli întîrziati ai școlii de la Barbizon și nimeni nu s-a gîndit să-i includă printre barbizoniști, așa cum s-a întîmplat cu Andreescu.

Prin prezența în pădurea de la Fontainebleau a celor mai mai mulți dintre viitorii impresioniști, destul de bine cunoscuți încă din această vreme, chiar dacă mai mult în mediul artiștilor — ceea ce a reprezentat, însă, întotdeauna factorul decisiv în impunerea valorilor autentic novatoare — s-ar părea că, întinerit prin aportul unei noi generații de pictori, Barbizonul se îndrepta, între 1865—1868, spre o altă epocă de strălucire. Dar inspirația oferită de tema pădurii, cu reverbe-

rațiile ei de lumină și umbră, avea să fie curînd părăsită, căci, încă din 1865, îl vedem pe Monet, în compania lui Courbet, Whistler, Daubigny și Boudin, descoperind la Trouville ²⁵ valențele expresive ale apei. În urma lui Monet și alți viitori impresionisti — Sisley și Bazille — vor lucra alternativ fie în pădurea de la Fontainebleau, fie într-una sau alta din localitățile de pe malul Mării Mîneei (Le Hâvre, Fécamp, Etretat, Honfleur sau Sainte Adresse). În 1868 avea loc Expoziția internațională maritimă, în care figurau pînze de Boudin, Manet, Monet și Courbet ²⁶. Pe de altă parte, încă din 1866, Pissarro se instalase la Pontoise, pe malul râului Oise.

Un factor de ordin politic avea să contribuie și el la înclinarea balanței în mod hotărîtor în favoarea motivelor avînd drept temă principală apa, respectiv, proprietățile expresive ale reverberațiilor de culoare reflectate de apă. Este vorba de războiul franco-prusac din 1870 care, așa cum am mai menționat ²⁷, avea să disperseze pe coasta mării chiar pe unii dintre « stîlpii » școlii de la Barbizon, un Millet, de pildă, iar pe alții să-i silească să se refugieze la Londra, unde vor face cunoștință cu pictura lui Turner, pe care Monet — spre a-l studia mai bine — îl va și copia ²⁸. În desfășurarea marii simfonii a picturii acestui sfîrșit de veac, motivul pădurii ceda astfel locul motivului apei, mai în acord cu noua sensibilitate ai cărei purtători erau pictorii pe care criticul Leroy i-a numit în derîdere « impresionisti » ²⁹. La această dată, Monet optase definitiv pentru o estetică bazată pe urmărirea « fugitivului », a « efemerului », fiind dealtfel singurul dintre impresionisti care n-a abdicat pînă la sfîrșitul lungii sale vieți de la principiile descoperite în acei ani. Pentru ceilalți, impresionismul, înțeles în litera lui, va reprezenta numai o fază, de mai lungă sau de mai scurtă durată, din activitatea lor.

Am greși însă dacă am lua impresionismul drept criteriu unic de măsură a valorii căutărilor unui artist din vremea aceea. Credem că nu trebuie să ne închipuim sensul mișcării artei într-un chip « linear », ca și cum n-ar exista decît un singur drum pe care arta s-ar putea deplasa « înainte ». În realitate, avem de-a face nu cu un drum unidimensional, de-a lungul căruia se înșiruie, ca pe un fir, toate eforturile artistice ale unei epoci, ci mai degrabă cu un spațiu circular — sferic, mai bine zis — în sînul căruia fiecare artist autentic are răspunderea și posibilitatea, ba chiar datoria, de a-și croi o cale care să-i fie, pe cît cu putință, proprie. Nefiind, așadar, vorba de un drum unic, ci de o pluralitate de drumuri, există



deci și tot felul de direcții, inevitabil, divergente. Căile pot fi paralele sau divergente, ele se pot întretaia sau contrazice, fără ca această diversitate să aibă sensul unor erori sau inferiorități. Inferioritatea sau superioritatea unui artist nu credem că rezultă din calea pe care a apucat-o, ci din cât de departe merge pe acea cale. În vremea impresionismului a existat și un Odilon Redon, care în vremea lui n-a făcut prozești, ca Monet, dar aceasta nu a însemnat că arta lui poseda un potențial de perspective inferior celui al maestrului impresionist. Judecând prin prisma epocii noastre, s-ar părea că situația este tocmai contrarie, deoarece direcția lui Monet se socotește de către unii a fi epuizată, în timp ce Redon e revendicat — drept precursor — de mai multe curente apărute de atunci încolo.

MANET

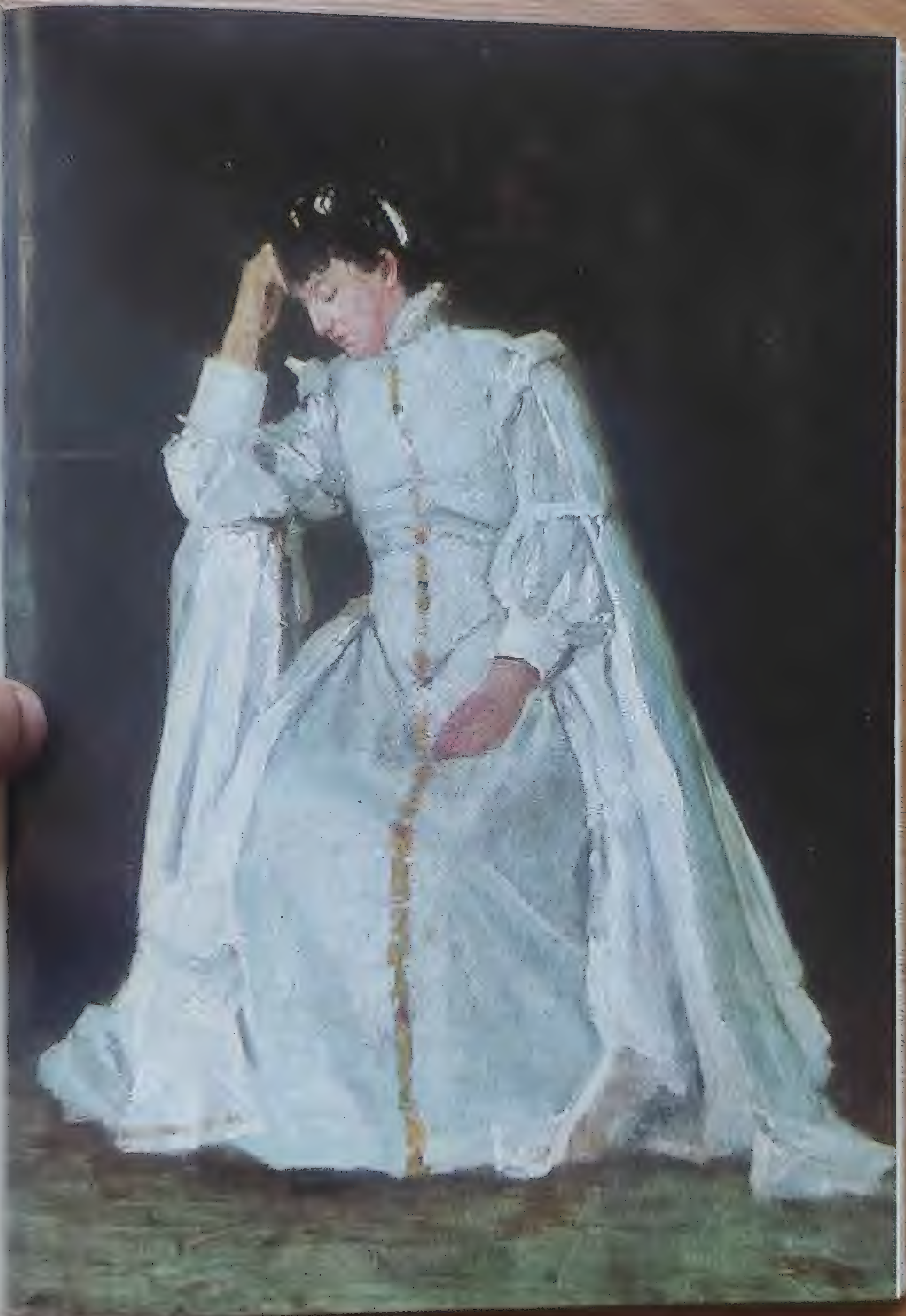
Dacă nu ne lăsăm derutați de deosebirile de factură, atitudinea lui Andreescu față de impresionism este întrucîtva similară celei a lui Manet. Plecînd de la clasicism, Manet s-a situat și el în imediata apropiere a impresionismului, dar nu în sînul și nici în urma lui, ci numai la un alt punct al frontului modalităților plastice. Față de pictura lui Manet, dar pe o altă rază de aspirații, cea a lui Andreescu prezintă aceeași tendință — obținută însă cu alte mijloace — de racordare a viziunii plastice moștenite la modalitățile expresive ale unei sensibilități în care apăreau disponibilități emoționale inexistente în trecut, dar nu întotdeauna rupte de el. Această poziție a noii picturi se referă, în primul rînd, la modul cum este reprezentat spațiul. În locul « golului » inactiv din tablou — consecință a redării tridimensionale a spațiului — pictorii din epoca impresionistă au simțit nevoia unui « plin », în care planurile ce se desfășoară în adîncime să aibă — în ordinea intensității culorilor — același statut expresiv ca cele din față. Se încerca astfel restabilirea unității tabloului într-o imagine bidimensională, în cadrul căreia să fie resorbite planurile exprimînd tridimensionalitatea existențială a obiectului.

Era vorba, așadar, de înlocuirea viziunii tridimensionale — în cadrul căreia explorarea obiectului în profunzimea spațiului forma însăși substanța plastică a imaginii — înlocuire avînd posibilități noi izvorîte din virtuțile expresive ale bidimensionalității, în care spațiul apare, mai mult sau mai puțin, « turtit », fapt ce atrăgea după sine o serie de raporturi inedite de forme și culori. Între acestea nu mai era cu puțință

să existe vechile « reflexe », pe care un plan luminat le proiecta pe altul întunecat din vecinătatea sa, și, decurgînd din acest lucru, impresia că obiectele sînt dispuse în « adîncime ». La Manet, obiectul oferă o imagine mai mult frontală, cu o foarte mică marjă de sugestie a unei profunzimi, destul de « plate », dealtfel; fapt care, în ochii contemporanilor artistului, a fost socotit drept o « nereușită », rezultînd dintr-o lipsă de capacitate profesională. Într-o asemenea « formă-imagine », opusă aceleia pe care Venturi o numește « formă-culoare »³⁰, dimensiunea a treia — ca și « lumina » din pictura orientală — nu mai este exprimată direct, ci numai subînțeleasă, ca un dat inevitabil al realității, în lipsa căreia perceperea optică a acestei realități nu ar fi posibilă.

Renunțîndu-se a se mai problematiza datul real în funcție de dialectica dintre lumină și umbră, se căuta acum a se obține întreaga capacitate expresivă a tabloului numai prin mijlocirea « formeii-imagine » și a « culorii-lumină ». Cît de consecvent a fost Manet în această atitudine, ce nu a reprezentat, dealtfel, niciodată pentru el — ca pentru orice artist autentic — o idee preconcepută, și în ce măsură a aplicat el principiile unei estetici abia intuite în vremea lui, toate acestea sînt chestiuni pe care nu socotim oportun nici măcar să le atingem aici. Pentru moment, problema ce ne preocupă se rezumă doar la aceea de a determina locul pe care Andreescu îl ocupă, în raport cu pictorul francez, în procesul de modernizare a mijloacelor de exprimare tradiționale, proces ce se desfășoară în această epocă pe un front larg în preocupările unor artiști de formație și origini diferite.

Deși dădea glas acestei noi sensibilități a vremii printr-o viziune ce reducea, în ultimă analiză, realitatea tridimensională a obiectului la imaginea sa frontală, pictura lui Manet păstrează, totuși, în pofida libertăților pe care și le ia în privința plasticității obiectului, o anumită legătură cu trecutul. Andreescu, în schimb, deși mai strîns legat de concepția asupra formeii moștenită de la maeștrii trecutului, folosește o tehnică nu mai puțin personală, prin care traduce attributele optice ale tridimensionalității obiectului în datele bidimensionalității cromatice a pînzei. Desigur că nu în toate lucrările sale acest lucru apare egal ca realizare. Există, astfel, cîteva lucrări datînd din faza sa buzoiană, în care « golul » spațiului de dincolo de obiectul reprezentat — așa-zisul « fond » al tabloului — nu este cu totul transpus în termenii bidimensionalității cromatice. Dar această ușoară discrepanță între modul reprezentării obiectului și cel al reprezentării « fondului » tabloului, scapă privitorului chiar și în cazul acestor pînze,



datorită tocmai faptului că nesimțind încă nevoia unei reforme a viziunii tradiționale, unitatea de concepție a tabloului nu pare știrbită prin tehnica mai puțin novatoare cu care s-a pictat acest « fond ». Mai târziu, însă, chiar atunci când va picta în continuare « fonduri » întunecate, acestea, în loc să facă o spărtură în suprafața pânzei, vor avea, și ele, un caracter de « plin » datorită modului cum artistul structurează culoarea, indiferent dacă e vorba de « plinuri » sau de « goluri », de părți de lumină sau de părți de umbră (portretele sau naturile moarte, de pildă), dînd, astfel, unitate cromatică bi-dimensională întregii suprafețe a tabloului, în ciuda faptului că, uneori, artistul se exprimă în termenii contrastului extrem de pregnant al închis-deschisului (*Găini și coș, Rațe, Cegă, Trandafiri roz, Fată din profil, Broboada roșie*).

Lucrările cu fonduri întunecate formează, totuși, o parte redusă în ansamblul picturii lui Andreescu. Marea majoritate a lucrărilor sale nu prezintă astfel de situații extreme, în care culoarea să fie reliefată doar în termenii închis-deschisului, conform concepției tradiționale despre lumină și umbră, ci sînt axate pe valorile egale ale unor culori contrastante, acordate și modelate cu ajutorul unui procedeu modelator care constituie cheia de boltă a întregii sale picturi, procedeu care își are originea în tablourile din perioada buzoiană și a cărei aplicare a dezvoltat-o și a desăvîrșit-o în lucrările din Franța. Deși nu s-a ferit de culoarea intensă, cum făcea altădată Corot, laitmotivul în pictura lui Andreescu îl constituie totuși griurile colorate, a căror factură atinge un mare grad de diferențiere și armonizare cromatică. Forma andreesciană rămînd cea clasică, unde integritatea obiectului reprezentat rămîne neștirbită, modalitatea tehnică de care artistul se slujește și care îi asigură păstrarea unității bidimensionale a pânzei atît în domeniul culorii intense cît și în cel al griurilor colorate decurge din acest procedeu modelator suveran cu privire la structurarea culorii, aplicat cu egală eficiență în ambele sfere ale expresiei cromatice. Astfel Andreescu « intonează » cu maximă rigoare și claritate, distinct și precis, fiecare notă a partiturii sale, ridicînd ansamblul imaginii la treapta de imponderabilitate a unei compoziții muzicale. Această calitate constituie, dealtfel, și un alt punct de contact al picturii lui Andreescu cu cea a lui Manet, în ciuda concepțiilor diferite pe care fiecare din ei le-a avut în interpretarea formei: formă plastic-tridimensională la primul, formă-imagie frontală la cel de-al doilea. Mai conservatoare sau mai reformistă, în ambele interpretări pretextul figural e transpus într-o compoziție de ordin, în primul rînd, « muzical », prin intermediul

unor « timbre », al unor « sunete » cromatice, a căror importanță expresivă, virtual autonomă, nu a fost cunoscută în epocile anterioare, dar care apare exprimată în epoca impresionistă sub diverse forme, fie sub cea a tonului compus (ca la Manet sau Andreescu), fie sub cea a diviziunii și a contrastului de tonuri (ca la impresionistii din faza de vîrf și, mai ales, la pointillisti). Aceste deosebiri sînt totuși de ordin secundar față de acel glas al noii sensibilități menționată mai înainte, care se pregătea acum să afirme nu numai *altcum*, ci mai ales *altceva*: un mijloc specific nou de exprimare a picturii.

Ar mai fi necesar de a stabili o ultimă paralelă între pictura lui Manet și cea a lui Andreescu. La primul, chiar naturile moarte sînt pictate ca și cum ar fi părți din mari ansambluri compoziționale. Prin felul cum sînt tratate, ele nu diferă cu nimic de natura moartă din *Dejunul pe iarbă* (Paris, Jeu de Paume), și nu este greu să ni le imaginăm decupate din asemenea pînze de mari dimensiuni. Discernem în această caracteristică influența pe care trebuie s-o fi exercitat și asupra lui Manet — înainte de a-l înrîuri pe Cézanne — unii autori de vaste compoziții din vremea Renașterii — un Veronese, de pildă — sau, pentru o epocă mai recentă, în cazul lui Manet, un Goya. În zadar se apropie privitorul căutînd ca prin apropierea de tablou să descopere o desfășurare, de la scara mare a ansamblului la cele intermediare. Totul a fost deja citit de la distanță, dintr-odată, și apropierea nu-i mai oferă posibilitatea identificării elementelor constitutive ale impresiei globale. Viziunea îndepărtată, proprie picturii lui Manet, atrage după sine o altă caracteristică: faptul că din « reprezentare », imaginea tinde acum să devină tot mai mult « prezentare », după expresia aceluiași Venturi³¹. Manet nu folosește niciodată analiza în explicitarea temelor sale, ci aleargă direct la sinteză, fără să se preocupe cîtuși de puțin de a individualiza natura specifică a obiectelor pe care le înfățișează, considerate în special din punctul de vedere al expresiei lor decorativ-cromatice.

În contrast cu Manet, lui Andreescu îi este proprie viziunea apropiată, chiar atunci cînd pictează pînze de mari dimensiuni, cum ar fi *Călăreț în amurg* de la Muzeul de artă din Cluj-Napoca. În al doilea rînd, el izolează motivul, dilatîndu-i importanța și făcînd din el centrul atenției și al interesului său, ca și cum motivul și-ar ajunge sieși. De aici rezultă că Andreescu consideră obiectul la o altă scară decît Manet, într-un spirit mai analitic — deci mai debitor trecutului — dar în același timp cu o amplitudine de sentiment rar atinsă vreodată în



pictură. De dimensiuni materiale astfel forțamente reduse, pânzele lui — avînd un aer adînc confidențial — nu se citesc, ci se explorează. Ne scufundăm în ele ca într-o dimensiune psihică a « realului ». Pentru a picta în acest fel, Andreescu a trebuit să focalizeze antenele sufletului său, să-și apropie afectiv obiectul ³², să restrîngă cadrul explorării sale. Imaginile desfășurate pe mulți metri pătrați de pînză îi sînt astfel nu numai străine, dar chiar cu neputință de cuprins la scara unui asemenea scufundări în profunzimile reprezentării materiei. Căci pentru el o bucată de pînză alcătuiește un spațiu imens, unde se află concentrată o densitate de substanță materială incompatibilă cu întinderea pe mari suprafețe. Iată de ce cele mai caracteristice lucrări ale lui Andreescu sînt tocmai acelea de dimensiuni reduse, uneori chiar foarte reduse, cum ar fi *Ghiveci cu răsad*, *Portocala desfăcută*, două din tablourile cu motivul *Ulcică de flori* (toate din perioada buzoiană); *Pomi înfloriți*, *Drumul satului*, cele patru *Ierni* (incluzînd și pe cea de la Buzău), modelele costumate, portretele și naturile moarte (din perioada post-buzoiană). Ni se pare că găsim aici o situație asemănătoare cu aceea a picturii lui Chardin, artist care a rămas el însuși mai mult în lucrări de dimensiuni reduse — *La fontaine de cuivre* — decît în cele vaste — *Calcanul*), (ambele lucrări la Luvru). *La arat* împreună cu *Iarna la Barbizon*, deși de dimensiuni relativ însemnate, reprezintă o excepție pentru cele spuse mai înainte, fiind printre lucrările de vîrf ale creației lui Andreescu, și ale picturii — în această interpretare — din vremea lui.

Modalitatea prin care Andreescu « a dat glas », într-o versiune mai mult sau mai puțin clasică, din punct de vedere al formei, aspirațiilor sensibilității pictoricești a timpului reprezintă, așadar, o variantă, o alternativă posibilă față de direcția pe care s-a angajat grosul — de multiple nivele — al talentelor plastice din acel moment. Firește, o soluție atît de puțin izbitoare pentru aspectul « cel mai din afară » al picturii, nu putea stîrni vreo surpriză în atmosfera agitată a acelor ani. Dar ca formulă de continuitate a tradiției, ca expresie a unui progres decurgînd nu din contestarea valabilității drumului parcurs pînă atunci, ci din îmbogățirea lui prin noi resurse expresive, pictura lui Andreescu reprezintă una din realizările cele mai autentice în acest domeniu. În această dimensiune a creației sale avem de-a face cu una dintre cele mai tulburătoare capacități umane de a insufla materiei vibrația vie a unor trăiri interioare prin mijloace de exprimare dintre cele mai puțin spectaculare.

PISSARRO — SISLEY

Trebuie să recunoaştem criticii olandeze meritul de a fi sesizat, pentru prima dată, legătura dintre pictura unora dintre impresionişti (Pissarro, Sisley) şi Andreescu³³. Sugestia a fost analizată ulterior, cu rezultate interesante, şi de unii exegeţi dintre cele două războaie ale operei andreesciene³⁴ şi, recent, de Radu Bogdan³⁵.

Socotim necesar să facem de la început o precizare în această problemă. Pe măsura trecerii timpului, perspectiva sub care a fost privită arta lui Andreescu s-a modificat. Mai ales în ultima vreme, s-au făcut eforturi să se scoată pictura lui Andreescu de sub semnul esteticii barbizoniste, cu scopul integrării ei — chiar dacă numai parţial — la ceea ce s-a putut numi « momentul impresionist » al picturii europene. Mărturisim că noi înşine am fost preocupaţi de acest aspect « modern » al artei andreesciene. Socotim însă că a venit vremea de-a ne elibera de anumite prejudecăţi în legătură cu « mersul înainte » al artei, progres ce n-ar fi putut avea decît un singur sens în arta deceniilor şapte-opt ale veacului trecut: impresionismul. Din cele spuse pînă acum şi din ceea ce va urma sperăm să reuşim a face limpede poziţia noastră în această privinţă.

Dificultatea într-o asemenea problemă constă, în primul rînd, în labilitatea sub care se prezintă cercetătorului orice mişcare artistică, în general; în cazul de faţă, impresionismul. În evoluţia acestuia există o fază care, în vasta problematică a dezvoltării plein-air-ismului european din veacul al XIX-lea, face legătura între peisagismul — încă tradiţional atît ca viziune cît şi ca tehnică — al barbizoniştilor şi cel al impresionismului deplin configurat. Este faza pe care unii istorici şi critici de artă au încercat s-o definească — vag — ca « pre-impresionism », înţelegînd prin aceasta pe unii din acei pictori, mai îndepărtaţi — ca Johann Barthold Jongkind (1819—1897) şi Eugène Boudin (1824—1898) —, sau apropiaţi generaţiei impresioniştilor — ca Stanislas Lépine (1836—1892) — precursori ai impresioniştilor propriu-zişi, pictori care, prin unele din căutările lor tematice sau tehnice, par să anticipeze descoperirile acestora.

Faza la care făceam aluzie se referă însă la ceva cu mult mai important decît o simplă succesiune în timp a căutărilor în plan estetic şi tehnic ale diferitelor generaţii de artişti. Este vorba de faptul că impresioniştii înşişi au cunoscut o asemenea fază, aşa cum am menţionat deja cazul lui Pissarro şi al lui Sisley dintr-o anumită perioadă a evoluţiei lor, fază

cu care pictura lui Andreescu prezintă cele mai multe analogii de substanță, de viziune și de tehnică. Căci, așa cum am mai pomenit, impresionismul — în accepția lui curentă — n-a reprezentat decît o fază, de mai lungă sau de mai scurtă durată, în activitatea unuia sau altuia dintre pictorii considerați drept « impresionisti ».

Drumul spre impresionism al unui Monet, de pildă, a fost — după cum era și firesc pentru « inventatorul » acestei mișcări — foarte scurt și direct. Spre deosebire de acesta, Sisley și Pissarro s-au angajat pe terenul « noului » cu mult mai multă prudență, părăind să-i verifice la fiecare pas temeinicia. Ei n-au devenit « impresionisti » decît destul de tîrziu, căci pînă în 1876 Sisley mai picta lucrări ca *Joagărul din Long* (Paris, Petit Palais), operă care, prin integritatea și soliditatea formei, posedă o fizionomie artistică distinctă, diferită de operele sale tipic « impresioniste », dar nu departe de pictura pe care o executa, încă de la Buzău, Andreescu.

Dacă în ceea ce privește modul de interpretare a formei, Sisley și Pissarro se aflau în perioada lor « pre-impresionistă » pe o poziție oarecum asemănătoare, viziunea lor cromatic-luministică le era însă destul de diferită, bazată în general la primul pe interpretarea directă a luminii solare, iar la al doilea, pe cea a luminii indirecte, difuze. Prin acest element, pictura lui Andreescu, prin ceea ce are ea mai caracteristic, se depărtează de cea a lui Sisley, apropiindu-se în schimb de cea a lui Pissarro. Ne referim la acele peisaje ale lui Pissarro, cu cer acoperit, în care formele, planurile, spațiul, se diferențiază și se constituie în mod precumpănitor din raporturi de culoare tinzînd mai mult să semnifice decît să imite lumina; o lumină difuză, redusă, care învăluie lucrurile și favorizează interpretarea lor prin raporturi ce țin mai curînd de expresia culorii ca materie decît de resursele expresive ale contrastului de umbră-lumină. Deși în această perioadă a activității lui Pissarro, culoarea acestuia era constituită încă din brunuri — mai mult sau mai puțin deschise sau închise — din verzuri — mai mult sau mai puțin potolite — din griuri — mai mult sau mai puțin colorate — se constată la el în mod evident preocuparea de a diferenția variatele și indefinibile nuanțe de culori ale formelor în spațiu, într-un sistem descriabil și concret.

Preocuparea aceasta este cu totul absentă din pictura unui Courbet, de pildă. În ceea ce-l privește pe Corot, artist sub al cărui ascendent pictura lui Pissarro a evoluat multă vreme, nici chiar despre el nu se poate vorbi, stricto-sensu, că a folosit griuri colorate, deoarece la el accentul cade nu pe



culoare, ci pe valori ce se definesc nu în calitate de culori neutralizate pînă la ipostaza de gri, ci de ipostaze ale luminii, chiar dacă înviorate cu o ușoară tentă de culoare. În raport cu pictura lui Corot, cea lui Pissarro din epoca la care ne referim — asemănătoare cu pictura pe care a practicat-o încă de la începutul activității și pînă la sfîrșit și Andreescu — se prezintă ca o pictură de griuri colorate, în adevărata accepție a cuvîntului.

Spre deosebire de Andreescu, care a făcut din această modalitate — continuu aprofundată — instrumentul său predilect de exprimare plastică, la Pissarro pictura bazată pe dominația griurilor colorate a caracterizat numai o fază, cea care precede imediat etapa deplin impresionistă a evoluției sale artistice. Ceea ce nu înseamnă însă că n-a revenit mai tîrziu — ca la o ispită constantă — la modul de exprimare plastică prin intermediul griurilor colorate. Al culorii-materie. Aceste reveniri chiar constituie una din caracteristicile individualității sale artistice în sînul mișcării impresioniste. Dealtfel, după cum se știe, Pissarro n-a fost pictorul unei singure concepții. Prin forța sa de asimilare și de metamorfoză, ca și prin spiritul de cercetare și de experimentare de care a dat dovadă, el se prezintă ca o personalitate complexă, proteică, care amintește, într-o privință — la scara de gîndire a epocii lui — cazul lui Picasso din secolul nostru.

Pe linia unor preocupări similare cu privire la posibilitățile, latente pe atunci, ale autonomiei culorii, Andreescu n-a fost nici el lipsit de o anumită înclinare pentru latura experimentală a artei, absolut necesară oricărui artist conștient de importanța mijloacelor sale de exprimare. Acest lucru ni se pare dovedit prin acele lucrări în care avem impresia că artistul încearcă soliditatea și legitimitatea unor procedee de scriitură și de concepție interpretativă a culorii, ca și prin neclintita constanță în urmărirea și atingerea unei deosebit de înalte calități ca realizare. Andreescu înaintează însă cu mai multă prudență decît un Pissarro sau un Sisley pe drumul inovațiilor; el se arată mai modest și mai puțin înclinat spre atitudini extreme. Există, e drept, în opera lui lucrări ce vorbesc despre o clară și nobilă interogare a tradiției, dar și altele în care Andreescu pare să măsoare seriozitatea și profitul unei scriituri mai sintetice, asemănătoare celei folosite de impresionisti; în sfîrșit, altele care vădesc o limpede înțelegere a posibilităților de sporire a expresiei picturale prin promovarea virtuților specifice ale culorii în interpretarea luminii — preocupare caracteristică impresionismului. Dacă nu ne putem face o idee deplină despre felul cum ar fi evoluat viziunea sa

în direcția unei exprimări mai sugestiv abreviate în cazul că ar fi avut parte de o viață mai lungă, în schimb, în ceea ce privește problematica tratării cromatice, opțiunea lui este limpede, și ea îl apropie în mod surprinzător de aceea pe care o avusese la un moment dat Sisley și, mai ales, Pissarro, în faza pre-impresionistă a activității lor.

Între pictura lui Pissarro dintre 1868—1874 și majoritatea tablourilor lui Andreescu (în orice caz acelea care, prin număr și calitate, reprezintă modalitatea sa proprie de exprimare) există — așa cum am mai amintit — o serie de puncte comune, dar și de diferențe specifice. Între acestea din urmă menționăm în special modul de constituire a formei în spațiu care, la Andreescu, este altfel decât la Pissarro. Pissarro se mulțumește cu evocarea aproximativă a formei, conținând mai mult pe o anumită marjă de toleranță a retinei și pe capacitatea asociativă a acesteia de a aduce elementele de detaliu la statutul spațial și luministic al unui plan mai mare. Acest fenomen de omologare retiniană se produce în ochiul spectatorului atunci când privește, de pildă, planul de teren arat din *Terres labourées*, lucrare a lui Pissarro nu departe ca spirit și viziune de *La arat* a lui Andreescu.

Spre deosebire de forma sintetic evocatoare a lui Pissarro, forma andreesciană este constituită dintr-o serie de micro-planuri succesive, de structuri cromatice diferite, înăuntrul unui plan mai mare, adică prin modificări cromatice neîncetate și extrem de fine ale acestor micro-planuri, rezultatul fiind o extremă exactitate, dar, în același timp, și o neobișnuit de complexă capacitate de sugestie asupra privitorului. În fața unui tablou de Andreescu iluzia creată în privitor — dacă acesta e suficient de sensibil și de disponibil — se manifestă fără îngrădiri. Evident că o asemenea iluzie nu se realizează, în cazul lui Andreescu, prin mijloacele amănuntului figural nesemnificativ, ale individualizării și anecdotizării lui, ca în pictura unui Leibl, de pildă, ci prin identitatea absolută — obținută prin mijloace sensibile superioare și printr-o desăvârșită « știință » a picturii — cu natura obiectului reprezentat (în înțeles de *specie* a lucrurilor). Dacă în privitor există această iluzie, el se poate degaja cu cea mai mare ușurință, ba chiar cu profit, de individualizarea amănuntului, atît de obositoare în pictura multor pictori « realiști ».

La Andreescu, perceperea expresiei tabloului nu se mărginește numai la planul retinian, cum e cazul picturii lui Pissarro și a celorlalți impresioniști, ca reflex asupra intelectului a unor percepții repetate anterior, a căror receptare se face mai apoi mai mult « pe credit ». Forma la Andreescu este

atît de desăvîrșit exprimată pe pînză, încît actul perceptiv al spectatorului nu face apel la nici un fel de « credit », la nici un fel de memorie, la nici un fel de reflex mimetic; caracterul « real » al semnalului apare în orice moment susceptibil de a suporta o verificare printr-o privire oricît de apropiată,

38.
ALFRED SISLEY:
JOAGĂRUL
DE LA LONG



printr-o atenție oricît de sporită, printr-o putere de concentrare oricît de focalizată.

La contemplarea unui bun tablou de Andreescu o asemenea verificare nu este cerută niciodată de insuficiența semnalului, ci tocmai de halucinantă lui eficacitate. Privitorul știe că se află în fața unui « tablou », dar, în același timp, chiar dacă se apropie și vede prea bine că este vorba de o simplă imagine, el realizează totuși în mod tainic că această « simplă imagine » este de fapt « realitatea » însăși. Ne găsim în prezența unei însușiri — la care credem că se referă și George Oprescu atunci cînd își exprimă impresia de « real » și de « ireal » pe care i-o face un tablou de Andreescu³⁶ — însușire ce-l apropie pe Andreescu de unii din maeștrii dintr-un trecut mai depărtat sau mai recent: un Rembrandt, un Vermeer,

39.
CAMILLE
PISSARRO:
DRUMUL SPRE
LOUVENCIENNES

40.
ALFRED SISLEY:
PASARELA DE LÎNGĂ
ARGENTEUL



un Velázquez, un Chardin sau un Corot, dar care îl separă în mod categoric de impresioniști. Ne referim la acea capacitate cu totul rară a unui pictor de a însuși materia cromatică verosimilitatea substanței însăși a lucrurilor, avînd drept rezultat crearea unei cvasi-certitudini cu privire la identitatea dintre substanța « reală » a obiectelor înfățișate și expresia lor cromatică.

Credem necesar să ne oprim un moment asupra acestui aspect. Odată cu invenția tehnicii uleiului a apărut pentru pictura de șevalet, pe lîngă o nebanuită extindere a posibilităților expresive ale picturii, și pericolul iluzionismului pictural. Chiar unii dintre cei mai mari artiști ai Renașterii și ai barocului s-au lăsat tentați de ideea imitării absolute a realității. Atît din punctul de vedere al desenului, cît și din cel al culorii, supremul vis al artistului a părut adesea a fi nu « scrisul » *despre* lucruri, cu ajutorul mijloacelor plastice formale (« scris » care să nu-și disimuleze natura convențională), ci să *creeze lucruri*, adică să se ajungă, prin știința picturii, la acel grad de identitate optică, care să permită confuzia dintre un obiect real și imaginea reprezentării lui. Motivul ferestrei situate alături de figura umană — în cazul unui portret — sau acela al oglinzii plasate într-un interior, urmărea, pe lîngă alte scopuri, și pe acela de a sublinia « realitatea » imaginii. Tot astfel, diferitele accente — mergînd de la luciul vestimentelor pînă la punctele luminoase de pe figură — făceau parte din același arsenal al mijloacelor tradiționale cele mai eficace de sugerare a imaginii reale.

Dar în afară de această recuzită, pe care am putea-o numi de « geomorfism pictural », pictura în ulei a ocazionat unor artiști ca Rembrandt sau Velázquez, Vermeer, Chardin sau Corot și un gen de « realism » cu mai puține temeuri de a fi o oglindă « critică ». Ne referim la acel « realism » prin care artistul aspiră să redea nu efectele, așa-zise melodramatice ale realității, prin care în chip epatant aceasta se prezintă privitorului, ci să capteze în pasta de culoare sugestia deplină a substanței însăși a realității obiectului reprezentat. Era vorba, așadar, de redarea nu a accentelor retorice ale aparenței realității, ci chiar a senzației vieții, izvorîta pe calea unui soi de comuniune intimă între ființa artistului și natura materialului, ca efect al impactului dintre agentul senzației de viață cu sensibilitatea însetată de viață a artistului.

Arta picturii veacului al XIX-lea datorează în cel mai înalt grad geniului solitar al lui Corot faptul de a fi oferit lumii această formă de artă, prin care — mai mult decît s-a făcut în trecut — esența vieții din natura înconjurătoare se

coboară în substanța picturii într-un soi de superioară imitație a esențelor, transfigurând materialul brut al culorilor în echivalențe absolute ale spațiului, luminii, ale expresivității corpurilor și a formelor. Privitorul receptiv are nu iluzia că se află în fața unei realități imitate, ci senzația certă pe care viața însăși i-o oferă prin intermediul tabloului. Reizbucnirea în pictura lui Corot a acestei vechi — dar rare — posibilități și reaprinderea ei în diferite moduri, parțială în pictura unor maeștri de la Barbizon, deplină în cea a lui Andreescu, a lui Pissarro și Sisley (faza lor pre-impresionistă) și a lui Van Gogh, a constituit, pe lângă altele, marea noutate, am zice, grandoarea plastică a veacului al XIX-lea.

Importanța acestei posibilități era destul de fixată în conștiința unui public deja mai puțin ancorat în clișeele ideatice ale picturii academiste, pentru ca acest public să nu reacționeze negativ la ceea ce i s-a părut — în tablourile lui Manet și ale unor impresioniști — că ar trăda o asemenea prețioasă cucerire, cu care abia începuse să se familiarizeze. La început, această însușire expresivă nu fusese total abolită din pictura impresioniștilor — sau cel puțin intenția lor inițială nu fusese nici o clipă aceasta. Cu timpul, însă, datorită unor factori pe care nu dorim să-i determinăm aici, pictorii s-au îndepărtat tot mai mult de ceea ce constituise marele farmec al picturii lui Corot și chiar a unora dintre impresioniști: transferul în sensibilitatea privitorului, prin intermediul picturii, a senzației de viață. În locul acesteia a început a se pune tot mai precumpănitor accentul pe datele intrinsece ale picturii: linie, culoare, formă, ritm etc., suficiente lor însele și susceptibile de-a se elibera (cum s-a și întâmplat ulterior) de orice referire la vreun dat exterior.

Prin această nouă situație a problemei picturii în domeniul expresiei formei, în afara dependenței ei de expresia vieții, opera de artă a încetat să mai fie produsul unui raport între trei entități creative: artist — natură — paletă, pentru a se reduce la o relație numai între doi termeni: artistul și paleta sa. Înlocuirea — mai întâi în pictura lui Monet, apoi în a lui Renoir, Pissarro și Sisley — a *culorii-receptacol* cu *culoarea-undă cromatică* și părăsirea senzației de viață — respectiv, formalizarea picturii — pare să fi fost ceea ce a stîrnit, dincolo de pitorescul anecdotic al motivărilor aparente, reacția negativă a amatorilor sensibili din acea epocă. Pentru această nouă pictură ce-și făcea atunci apariția, culoarea albastră a unui cer nu mai avea valoare de transfer a senzației în planul unei identități absolute — deși transfigurate — cu realitatea, ci — ca în pictura extrem-orientală sau preclasică (romanică, go-

tică) — ea se mărginea să producă stări de spirit (intelectuale, emoționale). A fost o schimbare de orizont și, implicit, și de mijloace, pe care cei mai de seamă pictori români aflați la Paris la acea dată (Grigorescu, Andreescu) nu și-au însușit-o, deși n-au trecut pe lângă ea fără a-i fi cules anumite sugestii, care le-a îmbogățit și le-a rafinat pictura.

Pentru a preîntîmpina o confuzie, vom adăuga însă că în evoluția picturii impresioniste a existat un moment în care vechiul ideal al transferului senzației de viață mergea mîna în mîna cu investigarea în domeniul posibilităților culorii ca principal agent înnoitor și îmbogățitor al expresiei plastice. Este faza aflată pe versantul ascendent al picturii impresioniste, în care e cuprinsă o parte din activitatea mai tuturor pictorilor impresionisti — mai ales a lui Pissarro și Sisley — și întreaga activitate a lui Andreescu. După trecerea momentului de maximă explorare a noilor posibilități ale culorii, pictura impresionistă — urmînd, dealtfel, o cale evolutivă firească — a încetat să mai urmărească senzația de viață, pen-

41.
PERSONAJE
ÎN IARBĂ



tru a nu mai păstra în mijloacele ei procedurale decît resursele expresive intrinsece ale culorii-materie, pe care a început să le aplice din ce în ce mai nepotrivit la vechea schemă a identității simbolului cu realitatea. Acest lucru a făcut ca mijloacele culorii să pară din ce în ce mai gratuite, în raport cu motivul, iar reacția n-a întârziat să se ivească, problema



42.
FEMEI COSÎND
ÎN PĂDURE

fiind pusă răspicat odată cu apariția pictorilor fovi. Dar urme viabile din momentul de echilibru: senzație de viață — expresie plastică o regăsim nu numai în pictura lui Andreescu (1874/75 — 1882), ci și mai târziu — deși în modalități diferite — chiar și la Van Gogh, în a cărei pictură miracolul expresiv constă tocmai în faptul că supremul triumf al culorii coincide în mod desăvârșit cu supremul triumf al senzației de viață, și că realitatea reprezentată se află într-o absolută concordanță cu semnificația ei, în planul celei mai intense culori pe care pictura în ulei a cunoscut-o vreodată. Vom da ca exemple pentru sintetismul unora din lucrările lui Van Gogh tablouri ca: *Bărci la Saintes Maries* (Amsterdam, Muzeul Van Gogh), sau *Peisaj din Auvers după ploaie* (Moscova, Muzeul Pușkin), în care maxima intensitate specifică a culo-

rii este făcută să coincidă cu maxima potențare a senzației suscitată de natură (calitatea expresivă a albastrului cerului, a verdelui nuanțat al apei, a portocaliului alterat al nisipului, din primul tablou; atmosfera apoasă, de după ploaie, din cel de-al doilea).

Stilul exprimării poate să fie mai puțin fidel față de realitate, mai liber, ca la Van Gogh, sau mai subordonat integrității formei, mai imitativ, ca la Andreescu, dar acest fapt nu constituie un impediment pentru ca senzația de viață, la care ne-am referit, să nu poată circula nestînjănită în pictura lor, dincolo de diversitatea concepției lor stilistice. Această senzație domină în pictura lui Andreescu, cu atît mai mult cu cît modalitatea reprezentării prin trăsătura suplă și maleabilă de pensulă — în contrast cu scriitura « expresionistă » a lui Van Gogh — constituia un mijloc lexical făcut parcă anume să exprime, într-un echilibru perfect, atît integritatea obiectului reprezentat, cît și senzația de viață pe care această trăsătură putea s-o sugereze. Asemenea cuvintelor poetului: « Voi spuneți vorbe, eu spun lucruri », Andreescu ar fi putut zice: « Voi puneți culori, eu pun substanță ».

Acestei însușiri supreme Andreescu îi datorează poate sufragiul de care pictura lui s-a bucurat, încă de la început, din partea unor oameni care erau departe de a-i realiza, la ora aceea, valoarea noutății, lipsită de spectaculozitate. Putem crede că datorită acestei calități, privitorului nu i se cerea nici un fel de « înțelegere » condiționată de gradul de cultură, sau măcar de disponibilitate a intelectului, sau de finețe a sensibilității, cum a fost cazul cu receptarea, în vremea aceea, a picturii impresioniste. Mai tîrziu, cînd pictura lui Pissarro va cîștiga în direcția subtilității și a rafinamentului expresiei, va realiza și el astfel de « miracole », sporite încă prin forța de șoc a elementului cromatic, dar atunci viziunea lui va fi evoluat divergent de cea a lui Andreescu, în pofida concepțiilor lor, la un moment dat, înrudite, referitoare la expresia culorii-materie și, parțial, la aceea a analizei cromatice a luminii și a umbrei.

Spuneam că în evoluția picturii de peisaj din veacul al XIX-lea plein-air-ismul lui Andreescu reprezintă o verigă ce face legătura între peisagistica barbizonistă și impresionismul deplin configurat, verigă în lipsa căreia în distanța dintre cele două faze ar exista un hiatus. Faza aceasta de tranziție se schițează nu numai prin opera unor pictori preimpresioniști, ca Jongkind, Boudin sau Lépine, dar — așa cum am mai menționat — mai ales prin pictorii impresionști, la unii dintre ei (Pissarro, Sisley) avînd o durată destul de lungă. Cu carac-

teristic le sale temperamentale și artistice specifice, chiar și Cézanne a trecut printr-o asemenea fază, în perioada de la Auvers (1872—1873). Faptul că la această dată Cézanne era mai avansat în direcția interpretării prin culoare a griurilor (*Casa spânzuratului*, Paris, Jeu de Paume), decît Pissarro și Sisley la 1870—1874, sau decît Andreescu la 1878—1882, și că scriitura sa plastică se arăta încă de la început mai viguroasă, mai largă decît o vor face toată viața lor pictorii menționați, nu schimbă în esență datele problemei și nu fac mai puțin întemeiate aceste comparații. Mai mult decît atît, chiar Van Gogh va trece, între 1882—1886, printr-o asemenea fază (ultima parte din perioada olandeză și primele luni de ședere la Paris), în lucrări care amintesc în mod surprinzător de unele din tablourile lui Pissarro din 1868—1874, pe de-o parte, precum și de tablourile lui Andreescu din 1873—1882, de altă parte. Reiese că dacă în 1874 faza preimpresionistă fusese depășită pentru un Pissarro, tînărul Andreescu, sosind la Paris, nu putea face — asemenea lui Van Gogh mai tîrziu — abstracție de ea și să intre direct în problematica impresionistă, chiar dacă ar fi dorit acest lucru. Și aceasta pentru simplul motiv că într-o dezvoltare organică, firească, spiritul uman are nevoie de a parcurge pe cont propriu — oricît de « în racursiu » — etapele acelei dezvoltări, fără a le putea sări sau escamota.

Faptul că Andreescu, ca și Grigorescu ceva mai înainte, se inserează într-un mod atît de firesc în sînul acestei vaste mișcări nu dovedește decît autenticitatea și vitalitatea « modernă » a talentului său. Nu este nimic surprinzător în faptul că un talent puternic și viu se înscrie de la sine în această mișcare a artei novatoare, chiar înainte de a fi venit în contact cu reprezentanții acesteia, și că talentele minore s-au orientat întotdeauna către diferitele forme ale artei academice, încă dominantă în cercurile oficiale nu numai la 1870, dar chiar mult mai tîrziu ³⁷.

Ca urmare a modului său de a-și concepe imaginile în afară de orice convenționalism, direcția privirii lui Andreescu nu se afla înapoi, către reprezentanții școlii de la Barbizon, ci, prin periscopul tradiției valabile, către viitor, chiar dincolo de impresionism. Exprimarea formei și a spațiului numai prin simple raporturi de culoare, fără ajutorul insidios al unui contur convențional sau al unei zone de umbră tradusă facil prin mijlocirea bitumului sau a negrului diluat, reprezintă o caracteristică fundamentală a ceea ce este mai desăvîrșit realizat în pictura sa. La Pissarro, între 1870—1872, încă se mai poate găsi o anumită doză de valorație creatoare de luminis-



cență imitativă. La Andreescu, în lucrări ca *Iarna*, executată se pare înaintea plecării sale la Paris, sau *La arat*, *Drumul satului*, *Iarna la Barbizon*, toate executate în timpul șederii sale în Franța, cu totul egale ca viziune cu cele ale lui Pissarro din faza preimpresionistă a acestuia, nu se găsește nici o urmă din acest spirit, reminiscență desuetă a unei tradiții glorioase.

Mai mult încă decît *Iarna la Barbizon*, pînzele *La arat* și *Drumul mare* sînt realizate numai din raporturi de culori alterate și intense, de un mare rafinament și subtilitate în sesizarea celor mai infime diferențieri ale culorii « pure », travestită în haina unui brun-cenușiu și a unor griuri argintii ce ne duc și pe noi cu gîndul, dincolo de impresionism, la « faza albă » a unui Utrillo. Aici trebuie căutat temeiul clarvăzătoarei afirmații a lui Lassaigue — surprinzătoare în primul moment — conform căreia o lucrare ca *Iarna la Barbizon* « pare să anticipeze cei mai buni Utrillo »³⁸. Deși nu a explicat în nici un fel această afirmație, este clar că Lassaigue se referea la lucrările din perioada « albă » a pictorului francez, perioadă cu care, atît pictura lui Andreescu, cît și cea din faza preimpresionistă a lui Pissarro, prezintă indiscutabile analogii.

43.
LA COSITUL
FÎNULUI

Trebuie să precizăm însă aici că Utrillo arăta chiar în această fază o mai mare îndrăzneală în afirmarea culorii decât ceilalți doi, îndrăzneală deloc surprinzătoare din moment ce venea după perioada de suprem triumf al culorii din opera unui Cézanne, a unui Van Gogh, a unui Gauguin, sau a oricăruia dintre fovi. Lucrările din perioada « albă », dar și altele — cum ar fi *Vins* din colecția Zambaccian — atestă în mod clar această înrudire de substanță a sensibilității native pentru culoare a celor doi înaintași — Pissarro și Andreescu — cu pictura lui Utrillo, precum și fermentul de modernitate pe care-l conținea arta acestora.

Direcția aceasta a rămas constantă pentru Andreescu (poate și datorită dispariției sale premature); în schimb — la exemplul seducătoarelor realizări ale impresionismului — ea a fost părăsită după un oarecare timp de către pictorul francez. În perspectiva evenimentelor ce vor urma, se poate însă avansa că orientarea spre culoare — mai curînd decât spre lumină —





conținea un germen de modernitate mai încărcat de potențe expresive. După ce a dat un număr de opere de o cuceritoare spontaneitate și de o amețitoare strălucire, impresionismul s-a golit curînd de substanța însuflețitoare cu care pornise, diluîndu-se, după cum se știe, în mirifice dar inconsistente imagini, asemenea unor focuri de artificii, lipsite de substanță vitală și de echilibru interior.

Încadrată în marele curent al plein-air-ismului european din ultimele decenii ale veacului trecut, pictura lui Andreescu poartă amprenta unei individualități artistice de neconfundat, individualitate în strîns acord cu un ethos spiritual specific, cel care, într-o formă sau alta, poate fi depistat în opera unuia sau altuia din principalii reprezentanți ai școlii românești de pictură. Dacă prezența lui Andreescu nu este îndeajuns de subliniată în epoca sa, din punctul de vedere al unei viziuni novatoare, acest lucru este compensat cu prisosință de calitatea înaltă a realizării sale artistice, calitate ce-l plasează — așa cum sublinia și George Oprescu³⁹ — independent de pictori gradul ei de « originalitate », la nivelul celor mai de seamă din ultimele decenii ale veacului trecut. În legătură cu Andreescu se poate vorbi totuși și de o « originalitate », dar nu în accepția obișnuită a acestui cuvînt, ci de acea « originalitate » dificilă ce decurge în mod nemijlocit din profunzimea simțirii artistului și din perfecțiunea realizării operei sale. Asupra acestui aspect vom reveni în capitolul următor.

45.
DRUMUL SATULUI

II. Coordonate stilistice ale picturii lui Andreescu

a) CULOAREA ÎN EXPRIMAREA LUMINII ȘI A UMBREI

Impresia pe care am încercat-o multă vreme în legătură cu opera lui Andreescu a fost aceea a unei remarcabile unități de viziune și de concepție stilistică. Cunoșteam o singură scădere de nivel a acestei unități, și anume *Interior de pădure*, pictat pe spatele unui alt tablou, datorat tot lui Andreescu, *Trandafiri în pahar*. În această lucrare, aflată în colecția Simu, întâlneam o mai atenuată rigoare în construirea formei, o anumită derivă a scriiturii elementelor figurale. Cu timpul, stăruiind în cercetarea creației andreesciene, am fost obligați să constatăm o mai mare diversitate în felul de interpretare a motivelor și în folosirea mijloacelor de exprimare plastică decât ni s-a părut la început. În locul unei opere unitare în desăvârșire, venea să se insinueze bănuiala unei mai omeneste strădanii în găsirea unor soluții stilistice, urmele unei lupte tenace pentru continua sublimare a mijloacelor sale expresive. Percepeam astfel nu numai o relativă variație interpretativă, dar chiar o oarecare oscilație din punctul de vedere al « calității ». Când spunem « calitate » nu ne referim la o mai mult sau mai puțin nimerită punere în pagină, la o compoziție echilibrată sau nu, la un cromatism armonic sau distonant, ci la modul prin care artistul imprimă oricărui lucru din lucrările sale o amprentă personală, inconfundabilă, altfel zis, imaginea ființei sale lăuntrice.

Nu avem în vedere aici acele puține lucrări de o anumită ascuțime tăioasă a contururilor, de o anumită lipsă de picturalitate a culorii, la a căror elaborare pare să fi prezidat un alt cifru tehnic și care dau impresia de-a fi ieșit din dispoziții sufletești diferite de cele care au dat naștere creației andreesciene. Există însă în opera lui Andreescu câteva lucrări care sub raportul concepției, ies din sfera modului pe care îl socotim specific artistului de a rezolva problemele de tehnică picturală. Este vorba de acele tablouri în care Andreescu aplică o « neandreesciană » tehnică de clarobscur, chiar la



teme pe care, încă de la începuturile sale, le rezolvase atît de personal, potrivit unor exigențe interioare care, la acea dată, țineau mai mult de instinct decît de știință. Ne referim la lucrări cum ar fi una din variantele temei *Ulcică cu flori* (Cluj-Napoca, Muzeul de artă), în care felul cum este proiectată o fîșie de lumină lăsată să eclereze în mod inegal partea din față răpește tabloului toată acea discretă originalitate a griurilor colorate, mai mult sau mai puțin egale între ele ca valoare, domeniu în care Andreescu s-a manifestat încă de timpuriu în chip magistral. Cu toată înalta calitate a realizării, rezultat al unei excepționale sensibilități a retinei, lumina care se stinge treptat printr-o trecere de la mai deschis la mai închis conferă tabloului un statut de atestare documentară a realității, fără vreun adaus interpretativ care să transfigureze imaginea. Poate ne aflăm numai în prezența unui « studiu », menit să sondeze resursele tehnicii de clarobscur. E adevărat că în opera lui Andreescu există și lucrări de o excepțională ținută artistică, executate în această tehnică de clarobscur. Ne gîndim la o altă *Oală cu flori* (col. Aurel Stroe), datînd tot din perioada buzoiană, sau la *Călăreț în amurg* (Galeria națională), din perioada franceză, tablou în care lumina, interpretată prin culoare, se stinge în magnifice reflexe rembrandtiene.

Se pare că sîntem obligați a identifica în pictura lui Andreescu ispita a două orientări diferite, ce corespund probabil la două aspecte ale complexe sale personalități artistice: una de mai atenuată originalitate, care se manifestă prin intermediul tehnicii picturii de clarobscur, și alta care are drept cap de serie o a treia *Ulcică cu flori*, datînd și ea din perioada buzoiană și aflată la Galeria națională. Din această categorie mai fac parte: *Tîrg de Drăgaică*, *Iarna la Barbizon*, *La arat*, lucrări de care vom aminti atunci cînd vom atinge o altă latură a picturii lui Andreescu, cea care ne permite să-i descifrăm concepția sa cromatică. De remarcat că ambele orientări se continuă în opera artistului de-a lungul întregii sale activități și că deci nu trebuie să vedem în această bivalență o evoluție ireversibilă a gîndirii sale plastice legată de timp. Este drept că, în desfășurarea creației sale, Andreescu pare să se fi îndreptat tot mai hotărît spre cromatism: un cromatism de mare intensitate afectivă, în ciuda nobilei sale rețineri.

Recunoscînd în lucrările de concepție cromatică partea cea mai interesantă și mai personală a operei andreesciene, este poate necesar să aducem cîteva lămuriri. Oricare ar fi materialul colorant (ulei, tempera sau chiar acuarelă) și oricît de subțire ar fi acesta așternut pe suport, el are un « corp » ce

se poate constitui fie din raporturi de clarobscur, fie din raporturi de culori (primare, secundare), fie dintr-un acord între aceste două modalități extreme de exprimare. Soluția de mijloc este cea în care se înscrie și pictura lui Andreescu, cu precizarea însă că în lucrările sale reprezentative accentul cade la el întotdeauna pe primul termen: culoarea. Diferența dintre o nuanță de expresie « valoristică » și o alta de expresie « coloristică » constă în faptul că, în primul caz, culoarea e prezentă în amestec numai atît cît este necesar pentru a sugera privitorului identitatea obiectului reprezentat, lăsîndu-i luminii rolul de a-l defini plastic; în cel de-al doilea caz, ceea ce predomină este calitatea specifică a culorii, față de care importanța luminii este de ordin secundar, reprezentarea ei reducîndu-se la nivelul unei condiții vizuale subînțelese. În această categorie ni se pare a se înscrie cele mai semnificative pînze ale lui Andreescu: *Stejarul*, *Iarna la Marginea Barbizonului*, *Iarna la Barbizon*, *La arat*, *Drumul satului*, *Cîmp* (după ploaie), *Stradă la Barbizon* (două variante), *Cîmp cu flori și stînci*, *Pădure desfrunzită*, *Iarna în pădure*.

Motivul din *Iarna în pădure* ar fi fost deosebit de propice pentru o reprezentare de « valori » din cauza copacilor ce se pierd treptat în adîncurile de umbră ale pădurii. Și, totuși, nici un fel de « umbră », în felul tradițional, nu ne întîmpină în această capodoperă a lui Andreescu. În planul din fund, ca și în cel din față, domnește o limezime egală, sub regimul căreia se ordonează structurile diferitelor elemente ce compun tabloul: zăpadă, trunchiuri de copaci, cerul acoperit; toate obținute numai prin niște foarte strînse, dar extrem de diferențiate raporturi de griuri colorate. În gama acestor griuri, culoarea este atît de precis, de subtil și de riguros drămuیتă încît lucrarea pare ieșită din mîna unui copil, dar și a unui foarte savant pictor. Măsura, firescul, adevărul acestei lucrări sînt de o evidență absolută și în același timp de o construcție riguroasă, fără nici unul din acele artificii menite, uneori, a suplini prin efecte facile lipsa unei temeinice cunoașteri a unei meserii extrem de complexe, cum e cea a picturii.

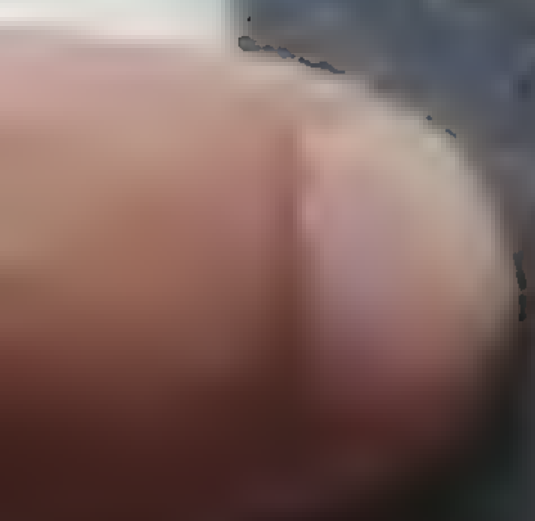
b) CULOAREA ÎN EXPRIMAREA MATERIEI

Una din tainicele attribute ale picturii lui Andreescu, care contribuie în cea mai mare măsură la strania atracție pe care arta lui o exercită asupra spectatorului, este evidența optică a obiectului; o cvasi-identitate între reprezentare și obiectul

reprezentat. Ca și cum, prin actul pictării, s-ar fi produs un fenomen magic de transmutare a materialului pictural în chiar materia obiectului pictat, sub penclul lui, imaginea acelui obiect devenind pentru privitor echivalentul absolut al obiectului. Nu este vorba aici de acel naturalism, la care ne-am referit și mai înainte și care urmărește înșelarea ochiului, iluzia optică. Spectatorul avizat, cel care a reușit să se elibereze de prejudecăți în legătură cu necesitatea ca o operă de artă să se recomande, în primul rând, prin ineditul interpretării, percepe ușor faptul că, în ciuda insignifianței motivului și a « banalității » aparente a viziunii, Andreescu a fost un pictor de esențe. Un pictor, așadar, care în loc să creeze iluzia optică a obiectului reprezentat prin punerea în evidență a trăsăturilor accidentale ale acestuia — așa cum au procedat la vremea lor naturalistii, iar în secolul nostru, suprarealiștii, de toate nuanțele — posedă darul de a imprima materiei picturale sugestia unei identități de substanță cu materialitatea obiectului, într-o configurare sintetică a formelor.

Andreescu a fost un pictor al realului, dar la el nu e vorba de acel realism prin care artistul se plasează pe poziția unei atitudini de indiferență față de motiv și care cultivă aspectele « inestetice » ale realității, pentru a sublinia precaritatea sau artificialitatea ierarhizărilor noastre de ordin estetic. Pentru Andreescu, criteriul de selectare a aspectelor din realitate, cele care însumează elementele viziunii sale artistice, este stabilit în funcție de o latură spirituală ce are la bază o anumită blîndețe, o anumită cuviință existentă în firea alcătuirii « omului simplu »; un fel de îndurare pentru ființe și lucruri, fără nimic din cruda înverșunare vitalist anestetică a unui realism înțeles în sensul lui cel mai îngust.

Există în pictura lui Andreescu o tendință spre obiectivitate în interpretare, altfel zis, o ipostaziere a interpretării sale subiective. Andreescu face parte din acea categorie de artiști care, disimulîndu-și cu grijă efuziunile, temperîndu-și — sau, mai bine-zis, sublimîndu-și — avînturile, mînați de o imperioasă necesitate de decantare în exprimare, își fixează ca unică modalitate a comportamentului lor artistic o clasică nevoie de ținută. În pictura lui sesizăm cu ușurință o atitudine « clasică », în sensul de recunoaștere a existenței realității din afară. Sau, dacă preferăm, în sensul de recunoaștere a realității ca *termen prim* în raportul om-realitate sau, încă mai strîns, eu-realitate. Desigur, așa cum s-a mai spus, atitudinea « obiectivă » nu este altceva, nici ea, decît tot o atitudine subiectivă ipostaziată, care se contemplă pe sine, o ipostază extrapolată a subiectivității noastre funciare. Fie că lucrurile se



petrec astfel, fie că ființa umană are posibilitatea să ia contact cu realitatea independent de acțiunea tălmăcitoare a propriei sale subiectivități — inevitabil modificatoare pe planul « pur » al ideii — aceasta ni se pare o chestiune secundară atunci când avem în vedere nu posibilitățile individului, în genere, ci un caz anume, cel al pictorului Andreescu. În această privință trebuie să remarcăm că dacă există o interpretare subiectivă în pictura sa, ea se desfășoară întotdeauna în limitele recunoașterii primordialității realității exterioare.

Rezultatul unei asemenea obiectivări este un realism de substanță, dacă ușurăm termenul de « realism » de partea sa de absolut, de idolatrie față de datele primare ale existentului. Realismul acesta îngăduitor și selectiv, în care gustul are un rol suveran de arbitru, este, la Andreescu, scheletul pe care-l îmbracă meditația sa filozofică, ca și reveriile sale poetice, capabile să transfigureze acest realism pînă la o totală transsubstanțiere a materiei picturale. Ceea ce predomină în pictura sa este conștiința materialității lumii, perceptibilă prin simțuri, interiorizată în suflet și recunoscută cu mintea. Acesta este datul primordial, chiar dacă alături de el există și perceperea luminii ca fenomen cosmic și cea a structurii interne a culorii, organizată cu o precizie rar întâlnită în artă. Însușirile sale legate de perceperea structurii cromatice a luminii l-au condus — ca și pe Grigorescu, în unele din lucrările sale, dar cu mijloace coloristice mai puțin complexe — pînă în preajma impresionismului. Dar oricît s-ar apropia de pictorii impresioniști, de aceștia îl separă tocmai acest dat primordial la care ne-am referit, respectiv acest mod de a sesiza realitatea materială a lumii, fapt ce dă atît caracter cît și o originalitate de substanță artei lui Andreescu, în pofida aparentei ei cuminenii.

Sîntem obișnuiți a înțelege *originalitatea* într-un singur fel, ca o lărgire, ca o extindere, mereu mai departe, a modalităților de exprimare plastică, altfel zis, ca o desfășurare într-un plan orizontal virtual fără sfîrșit. Andreescu — și nu e singurul — oferă priveliștea unei altfel de originalități, mai greu de sesizat tocmai prin aspectul ei inofensiv: o originalitate în ordinea verticală, a adîncirii unor motive, la prima vedere, familiare. Rareori pictura de șevalet a dat realizări mai tulburătoare, ca forță de transfigurare a unei realități dintre cele mai « banale », decît unele dintre lucrările lui Andreescu, cum ar fi *Ulcică cu flori*, *Drumul satului*, *Casa de ciurari* (toate la Galeria națională) și altele, pe care le-am citat ceva mai înainte.





« Banalitatea » este primul dintre obstacolele pe care le au de învins, în fața multora din tablourile lui Andreescu, cei ale căror spirite caută în artă extraordinarul, sub haina originalității exterioare. Nu avem decât să privim, cu o sensibilitate și cu o minte suficient de disponibile, constituirea și desfășurarea, în substanța ei, a întinderii câmpiei din *Drumul mare*, sau a celei din mica lucrare, atît de săracă în elemente configurale și cromatice atractive, *Arătură*, pentru a ne da seama de forța de sugerare a realului pe care o degajă aceste imagini, în a căror materialitate halucinantă ni se pare că, privindu-le, percepem însuși glasul profund și misterios al pămîntului.

Această extraordinară capacitate a artistului de a evoca natura intimă a țării, în ceea ce are ea mai sobru, mai tragic — dacă vrem — și mai lipsit de accidente seducătoare, ne întîmpină și în altă capodoperă a creației andreesciene: *La arat*, de la Galeria națională. Nimic nu vine să îndulcească în acest tablou austeritatea extremă a imaginii. Cerul este aspru și rece, satul îndepărtat și rudimentar, copacii despuiți, galbenul unor buruieni uscate apare ca o formă a culorii globului reavăn dar înghețat. Figura umană, parcă ea însăși o

49.
DRUM
ÎN TRE LANURI

50.
CÎMP

formă vie a țărînei, nu ușurează cu nimic tragismul subiacent al acestei pînze. Albastrul hainei răspunde cu aceeași asprime albastrului plumburiu al cerului, ca și ternei ostilități a pămîntului. Calul, de un alb sever și patetic în același timp, subliniază și mai mult extrema fixare a gamei în zonele cele mai complete ale alterării culorii în brunuri stinse, compacte și înghețate. După atîta acumulare de asprimi și de durități — rebarbative în sine — ne-am aștepta, în mod logic, la un efect repugnant asupra spectatorului. Și totuși, efectul asupra acestuia este unul de sublimă frumusețe în ordinea austerității, deși termenul de «frumusețe» nu este poate cel mai potrivit în cazul acesta, în care avem de-a face cu ceva mai profund și mai grav decît perceperea de către artist a laturii hedoniste a realității.



Există în artistul Andreescu o capacitate puțin obișnuită de transfigurare a oricărui element luat din realitate (uneori deosebit de prozaic în sine, cum ar fi un pește întins pe o masă, sau două rațe sălbatice atîrnate de gît cu un cui prins în perete), transformîndu-l într-un obiect de preț, un receptacol miraculos care captează suma focalizată a unor multiple

conținuturi de trăire spirituală, toate proiectate asupra materiei brute.

Această echivalență, această identitate între obiect și subiect, în termenii revelării subiectului prin intermediul obiectului, se traduce, de obicei, prin noțiunea de *calitate*, categorie foarte greu de definit, de care vom încerca să ne apropiem gândindu-ne la trei dintre artiștii români din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: Aman, Grigorescu și Andreescu. Epoca în care au trăit este relativ aceeași, iar concepția lor despre formă mult apropiată, în sensul că la toți trei imaginea luată din natură servește drept portativ al mesajului lor artistic. Există, de asemenea, la toți trei un anumit transfer de sugestii și o anumită comunitate de aspirații artistice. Și totuși, pe aceste trame aparent înrudite ni se revelează conținuturi interioare atât de diferite încât, la o privire mai atentă, sub acest unghi, ei devin străini, inaccesibili unul altuia.

Nu ne referim aici la marile compoziții ale lui Aman, ce nu-și pot găsi echivalentul — nici măcar tematic — în vreuna din lucrările lui Andreescu, ci la acele lucrări de mai mici dimensiuni în care întemeietorul învățământului artistic academic de la noi a fost, ca artist, mai « sincer ». Lăsăm, de asemenea, la o parte faptul că concepția lor plastică a fost, în linii mari, diferită (de clarobscur relativ la Aman, luministică la Grigorescu și cromatic-valoristă la Andreescu). Chiar atunci când tratează teme similare (naturi moarte, peisaje) și folosesc o tehnică ceva mai apropiată (în rarele lucrări de clarobscur existente în opera reprezentativă a lui Grigorescu și în lucrările — încă și mai rare — ale lui Andreescu), ultimul este de departe cel mai original, mai complex și mai rafinat. Nu numai comparat cu Aman, ci chiar cu marele Grigorescu, față de care pentru mulți Andreescu — poate și din cauza morții sale premature — rămîne încă un pictor « nerealizat ». Grigorescu schițează abia — în cadrul unui limbaj în care lumina deține rolul principal — ceea ce Andreescu, în opere atât de puține, a realizat atât de deplin în termenii unui limbaj de o rară plenitudine și puritate a culorii.

Acesta poate este și sensul în care Andreescu pare a-și fi depășit, într-un fel, epoca, cu toate că, morfologic vorbind, el nu dă impresia a fi urmărit deliberat nici măcar să țină pasul cu ea. « Modernismul » picturii lui Andreescu nu se află la scară imediată, căci artistul se găsea prins în relații mult mai cuprinzătoare cu absolutul, cu atemporalul. Și e ciudat cum din preocupările acelei vremi a rămas să ființeze un număr mai mare de opere ce păstrează urme de înrudire cu tablourile lui Andreescu, decît dintre cele care au provocat



51.
TREIERAT

interesul timpului respectiv și care azi, în perspectiva altor desfășurări, ne apar mai mult excese ale unui entuziasm de moment și ale unui spirit de sistem poate prea exclusiv. În această privință, pe Andreescu îl regăsim sub nimbul unei comunități unde îi întâlnim numai pe cei fără echivoc mari și durabili, mai etern umani.

Andreescu accede și el la originalitate, dar nu la aceea de viziune — ce se vede mai des — ci la una de « esență ». Ne referim aici la gradul de imaterialitate la care pictura lui a fost ridicată, altfel zis, la gradul de metamorfoză în valori spirituale a materialului plastic — insignifiant în sine — al culorii. Aceasta este o calitate care se vede rar în pictură, chiar la artiștii cei mai mari. Măsura în care Andreescu, prin nu știm ce intuiție misterioasă, ajunge încă din perioada buzoiană, în modul cel mai firesc, să învingă natura imanentă a materiei picturale, să o desființeze literalmente pentru retină și să o ridice la natura imponderabilă a echivalențelor spirituale ale lucrurilor semnificante, este de-a dreptul uimitoare.

De remarcă, în acest sens, e faptul că eforturile lui Andreescu nu par să se fi îndreptat niciodată spre transcenderea materiei brute în valori spirituale — problemă deosebit de dificilă în întreaga pictură, la a cărei rezolvare artiștii ajung în genere după ani de îndelungi căutări — ci spre familiarizarea cu resursele expresive, susceptibile de a fi obținute prin exercițiu, ale desenului. Această libertate de exprimare prin desen el a câștigat-o cu prețul unor strădanii vizibile în numeroase lucrări, mai ales în cele de la începutul activității sale. Dar, încă de la primele lucrări, gradul de finețe înăscută și de sensibilitate retiniană al lui Andreescu era cu totul excepțional, permițându-i să realizeze, în modul cel mai firesc, raporturi și diferențieri între calitatea, structura cromatică și înălțimea de ton a culorilor folosite, de o subtilitate și de un inefabil rar întâlnite. Asemenea calități par a se dezvălui cu o deosebită evidență mai ales în unele din lucrările sale de dimensiuni modeste, cum ar fi *Cabană în pădure* (colecția prof. G. Oprescu), unde pictorul ataca una din temele cele mai ingrate pentru un pictor: perdeaua monotonă a unei păduri de brazi, vara.

Gradul de transfigurare a materiei este ușor perceptibil și în *Iarna în pădure*, în ciuda sobrietății imaginii, redusă — cromatic — la albul zăpezii și la succesiunea trunchiurilor vineții ale copacilor, care-și înalță crengile pe fundalul cenușiu al cerului. Să nu se creadă că eficiența acestui tablou se datorește numărului mare de nuanțe din albul zăpezii, sau din cenușiu-violet al trunchiurilor copacilor, nuanțe în măsură să transforme aparenta monotonie cromatică a tabloului într-o adevărată simfonie de griuri colorate (în gamele respective). Nu negăm că o asemenea simfonie există și aici, dar aceasta s-a mai văzut și în opere de mai mică eficiență expresivă. Mai presus de simfonismul culorilor, în *Iarna în pădure* ne întâmpină acea capacitate rară, la care ne-am mai referit, în măsură să transfere, în spațiul tabloului, substanța intactă a trăirii spirituale a artistului.

În ciuda unei diversități pe care am ținut s-o subliniem la timpul oportun, la Andreescu nu întâlnim deosebiri esențiale de la o fază de creație la alta, așa cum s-au petrecut lucrurile cu Grigorescu. Opera acestuia, după cum se știe, a avut un moment de inspirație academistă ca, de pildă, în *Autoportretul* din 1855—58 (?) (Galeria națională); un moment romantic, în *Paznicul de la Chailly* (colecția Zambaccian); altul barbizonist (rousseau-ist), în *Interior de pădure* (Muzeul de artă din Arad), pentru a dobândi adevărata ei



2.
I
I

înfățișare abia cînd artistul ajunsese la o vîrstă depășind pe cea la care Andreescu încetase să mai picteze. La Andreescu nu vedem nimic din asemenea căutări de sine, firești, legitime, aproape inevitabile pentru orice artist. Cu siguranța unei săgeți ce nu poate zbura decît spre țintă din clipa lansării, Andreescu păstrează aceeași viziune de la începutul activității sale artistice cînd, în ciuda mării sale admirații față de Grigorescu, nu devine — ca alții — un emul al acestuia; viziunea aceasta o găsim netulburată și la sfîrșitul vieții sale, cînd contactul cu acel Paris plin de efervescență din acea vreme l-ar fi putut influența într-un fel sau altul. Artistul își continuă imperturbabil drumul său. Tablourile sale nu lasă să se întrevadă în nici un fel că liniștita certitudine în ceea ce avea de făcut i-ar fi fost stînjinită de exemplul vreunui maestru din trecut sau contemporan. Desigur că în unele din lucrări există elemente în care se pot observa — așa cum am văzut mai înainte — încercări și oscilații în fața problemelor pe care i le-a pus pictura, dar ele n-au depășit niciodată cadrul unei viziuni și al unei concepții fără schimbări esențiale de-a lungul întregii sale activități artistice.

Explicația acestei siguranțe stă poate tocmai în faptul că, spre deosebire de foarte mulți pictori, Andreescu și-a făurit încă de la început — cum am mai amintit — un instrument de lucru despre a cărui valoare, cu toată marea sa modestie, avea el însuși cel puțin o bănuială ⁴⁰. Instrumentul pictural pus în lucru de Andreescu a fost destul de suplu pentru a se plia la mișcările propriiei sensibilități, dar și destul de precis pentru a nu trăda calitatea și natura acestei sensibilități. El a trebuit să fie, însă, în primul rînd, deosebit de riguros, pentru a permite artistului evitarea oricărei aproximații, a reușitei întîmplătoare, dușmanul de moarte al oricărei concepții artistice coerente.

Cine a încercat vreodată el însuși să picteze știe cît de rebel poate fi materialul pictural, cît de greu e să păstrezi o unitate între diversitățile expresive ale elementelor formale: fiecare *vrînd* altceva, fiecare *spunînd* altceva. Dar pentru a sesiza aceasta și pentru a găsi mijloacele în vederea realizării unei asemenea unități, mînuitorul penelului trebuie să posede acel complex de însușiri psiho-fizice grație cărora să fie în măsură de a percepe diferența între ceea ce face și ceea ce simte. Altfel repede se mulțumește cu orice și întinde pe pînză culori fără a le cunoaște legitatea. Numai acela care și-a pus problema găsirii unui numitor comun prin care două suprafețe, inegal de închise și diferit colorate, rămîn totuși egale între ele, numai acela poate bănuî ce demonstrație de

forță artistică reprezintă, cu rare excepții, orice tablou de Andreescu.

Înțelegerea unei opere de artă nu poate fi mijlocită prin nici un factor perceptiv în afara celui ce aparține domeniului său specific. Altfel nu se poate vorbi decât de ceva asemănător unei traduceri — mai bune sau mai proaste — în termenii unui alt limbaj. Iată de ce, fără ca subiectul « literar » într-un tablou de Andreescu să fie cu totul lipsit de importanță (el făcând parte, în subsidiar, din constituția generală a acestuia), în planul identității specifice a creației sale el nu deține decât un rol secundar. Lipsită de aportul acestei laturi, opera andreesciană va putea da loc la mai puține analogii de ordin literar decât o operă clasică, dar nu va fi niciodată știrbită în integritatea și în constituționalitatea ei funcțională, deoarece esențial în această operă n-a fost nicicând « literatura », « anecdota », ci mijloacele de exprimare specifice ale picturii, în cazul de față, gradul de transfigurare a materiei picturale, pe care artistul l-a atins, s-ar putea spune fără efort, încă din primii ani ai activității sale artistice, petrecuți la Buzău.

c) CULOAREA ÎN EXPRIMAREA FORMEI

Ceea ce derutează, în primul rînd, în pictura lui Andreescu pe cei care trăiesc sub mirajul « inovației » este vizibila ei apartenență la forma tradițională. Spre deosebire însă de « desenatori », la Andreescu conturul rezultă — așa cum am mai amintit — din masa substanțială a formei și nu devine niciodată un mijloc independent de exprimare plastică. Cu alte cuvinte, în pictura lui accentul cade pe masă, nu pe contur. Expresia picturii andreesciene este în mod determinant legată de natura materiei picturale. Mai mult, ea nu s-ar fi putut obține altfel decât prin intermediul picturii în ulei. Poate tocmai de aceea desenul nu pare să-l fi interesat în mod deosebit pe Andreescu, cum l-a interesat pe Grigorescu, de pildă, a cărui pictură poate trăi foarte bine și numai prin desen. Relativ puținele desene care se cunosc ale lui Andreescu lasă, totuși, să transpară și ele o nevoie de înțelegere a substanței materiale a lucrurilor, în funcție de forma sub care acestea se prezintă; desenele andreesciene sînt însă departe de a se impune cu acea extraordinară forță de precizie și de sugestie ce ne întâmpină în opera grafică a maestrului de la Cîmpina. Numărul restrîns al acuarelelor lui Andreescu (dintre care nu vom aminti aici decât *Natură moartă cu cepe*, de la Cabinetul de stampe al Muzeului de



artă al Republicii), pare să indice că nici această tehnică nu a fost în stare să-i traducă mesajul, de neînlocuit, al artei sale, mesaj condiționat, sau mai bine-zis făcut posibil — așa cum am mai spus — de virtuțile latente ale tehnicii picturii în ulei. Faptul că după secole de aprofundare a acestei tehnici, întreprinsă adesea de talente cu totul excepționale, ea a mai putut da la iveală — chiar într-o viziune tradițională — realizări de o atît de înaltă calitate, este încă o dovadă că în artă nu există drumuri bătătorite și nici viziuni plastice epuizate sau concepții revoluate. Pentru un creator autentic orice concepție și orice tehnică poate deveni o realitate artistică vie, încărcată de acele conținuturi pe care el va ști să i le insufle.

În ciuda faptului că operează mai mult prin mase decît prin contur, în raport cu Grigorescu, Andreescu ne apare mai curînd ca un pictor al « formeî-închise », așadar, ca un adept al esteticii « finisării ». Grigorescu fusese și el, mai ales la începutul activității sale, tentat de o asemenea estetică, dar firea lui mai lirică, mai spontană, nu se acorda prea bine cu risipa de timp a unei asemenea atitudini. Chiar dacă

54.
STRADA





55.
STRADĂ
LA BARBIZON

întârzia în finisarea unor detalii dintr-un portret, el contracara efectul iluzionist printr-o eludare rapidă a altor părți ale imaginii, socotite neimportante în economia generală a tabloului.

În strînsă legătură cu « forma-deschisă » se află și conceptul de « tușă », înțeleasă ca o unitate plastică distinctă. Cunoscută de multă vreme și folosită cu precădere, mai ales în perioadele de supremă înflorire a « forme-deschise » — în baroc (Rubens, Rembrandt, Hals) sau în rococo (Watteau, Fragonard) — « tușa » cunoaște, în veacul al XIX-lea, o reactualizare și o intensificare a potențelor ei expresive. În măsuri diferite, de la o pînză la alta, sau, cîteodată, de la un colț al tabloului la altul, un Delacroix, un Corot sau un Courbet o lasă să apară tot mai des și mai evident, mai ales în lucrările acestora cu caracter de « schiță ». Grigorescu, la noi, îi dă o extindere plină de îndrăzneală, conferindu-i — cu

rezultate expresive remarcabile — o autonomie mult mai mare decât o avusese la Corot și, cu atât mai mult, la pictorii de la Barbizon.

Nu se poate spune că Andreescu a rămas nereceptiv la farmecul picturii lui Grigorescu, dar nu i-a urmat niciodată exemplul. În reprezentarea formei, el n-a înțeles nici un moment să transforme — așa cum a făcut Grigorescu nu numai în multe din picturile sale, dar chiar și în anumite acuarele și laviuri — trăsătura de penel în acea individualitate formală, care cu un termen consacrat poartă numele de « tușă »; el a reținut doar posibilitatea folosirii urmei de pensulă în ipostaza ei de construire a formei. Trăsătura * lui Andreescu va fi și mai târziu, așa cum fusese în primele sale lucrări, subordonate nevoii construirii formei, dar nu disimulată, ci — după vechiul exemplu al lui Rembrandt și Chardin, și după mai noul exemplu al lui Corot — concepută în așa fel încât să-și dezvăluie prezența, adăugînd astfel un plus de expresivitate formei și constituind în același timp un element de identificare artistică.

Am menționat în mai multe rînduri faptul că între pictura lui Andreescu și adolescența impresionismului există o serie de puncte de contact. Însă nu ne-am gîndit, făcînd această afirmație, nici un moment la scriitura impresionistă, ci la constituția culorii ca vocabulă plastică, la funcția semantică a acesteia, din punct de vedere armonic, și la concepția despre unitatea luminii din tablou, sub al cărei regim se produce activitatea culorii. În ceea ce privește rolul pe care trăsătura îl joacă în economia limbajului plastic al tabloului, Andreescu se va situa întotdeauna dincoace de sintaxa impresionistă, chiar atunci cînd e vorba de formele incipiente ale acesteia.

La nici unul dintre pictorii impresionisti — exceptîndu-l poate pe Manet din faza lui « hispanizantă » — trăsătura nu deține un astfel de rol funcțional în construirea formei ca la Andreescu. Din contră, ea are încă de la început tendința de-a se emancipa, de a cîștiga o autonomie tot mai deplină. Chiar dacă va continua, un timp, să mai servească forma, o va face într-un mod tot mai lax, pentru ca mai apoi, desprinzîndu-se tot mai mult de aceasta, să dobîndească o totală independență în economia generală a tabloului. Din mijloc

* Înțelegem prin aceasta, trăsătura de diferite grosimi și orientări, pe care penelul o lasă pe suport, procedeu folosit cu predilecție de pre- și post-impresioniști. A nu se confunda, așa cum se întîmplă uneori, cu „tușă”, termen indicat mai curînd pentru pictura impresionistă deplin constituită și pentru cea pointillistă.

de reprezentare a realului, trăsătura va deveni un mijloc independent de comunicare, o unitate expresivă specifică, ce se poate dispensa de suportul unei realități din afară. Încheierea acestui proces va avea însă loc abia în veacul nostru.

În pictura lui Andreescu, trăsătura este departe de a fi atins vreodată un asemenea grad de independență în reprezentarea formei. Chiar în raport cu pictura impresioniștilor sau cu cea a lui Grigorescu, în care emanciparea trăsăturii a fost incomparabil mai puțin radicală decât în opera unora dintre artiștii următoarelor decenii, în pictura lui Andreescu trăsătura ne apare ca ținând mai curînd de idiomul clasic al exprimării. Evident, scriitura lui nu este cîtuși de puțin atît de ștearsă — în beneficiul formei academice — cum se prezintă ea la un Fantin-Latour, de pildă, și nici la un Degas în lucrările sale « clasice », de tinerețe, pictate în ulei. Totuși, nici în cele mai « libere » lucrări ale sale, ca *Femei în parc* (col. Caliopei Munteanu), de pildă, Andreescu nu găsește necesar să scoată trăsătura din rolul ei funcțional tradițional, ci o subordonează unei construcții plastice, relativ sintetice, a formei, lăsîndu-i vizibilă numai în parte constituția ei expresivă. Altfel zis, pictorul subordonează trăsătura reprezentării obiectului. Atunci cînd nu mai e nici instrument plastic al formei, cu care să alcătuiască împreună o neștirbită unitate, ca în marea majoritate a lucrărilor sale, dar nici nu ajunge la o fizionomie expresivă autonomă, ca în cadrul picturii impresioniste, trăsătura andreesciană — atît de sugestivă și de eficace de obicei — pare a pluti în derivă, ca în tabloul mai sus citat.

Dealtfel, între pictorii impresioniști, pe de-o parte, și Andreescu, pe de altă parte, există o divergență nu numai de ideal estetic, ci chiar de structură artistică. Pentru Andreescu, ca și pentru aproape toți pictorii români care i-au urmat, redarea « fugitivului », a « efemerului », facilitată de descoperirile impresioniștilor în legătură cu posibilitățile tușei de exprimare a mișcării universale, nu a constituit niciodată o tentativă. Nu e vorba, în nici un caz, de o insuficiență a posibilităților creatoare ale artiștilor noștri, ci de un simțămînt — chiar dacă obscur, totuși foarte activ — că ei ar fi « altceva », după expresia lui Petrașcu, altfel zis, reprezentanți ai unei spiritualități artistice diferite. Demersul lor poate fi interpretat, credem, ca o regăsire — în forme moderne, bineînțelese — a unei străvechi matrice stilistice, conform căreia creatorii noștri de totdeauna au fost, poate, mai dispuși să perceapă lumea sub aspectul static, al « esențelor », decât sub cel al formelor în mișcare, al « aparențelor » [opozitie pe care a stabilit-o, în clasicismul său funciar, și Poussin, atunci cînd

s-a referit la antinomiile « prospect » = noumen (esență) și « aspect » = fenomenon (aparență)]⁴¹.

Față de dezinvoltura desenului impresionist și de închistarea în forme rigide a celui clasic (academist sau nu), Andreescu dovedea, chiar de la începutul activității lui, o deplină siguranță în găsirea unei juste măsuri, a unui echilibru între o modalitate de exprimare lapidară și completa ei sfericitate în articulare. Încă de la primele opere, imaginea andreesciană se constituie din largi unități de măsură, înglobînd — fără pedanterie, dar și fără hiatus-uri — forma, într-o desăvîrșită coerență a ansamblului, fără întîrzieri în cizelări inutile, dar și fără nervoase capricii de virtuozitate spectaculoasă. De aceea, nu vom găsi nici la început, cînd picta încă din instinct, nici mai tîrziu, cînd perceperea senzației vitale era în mai mare măsură filtrată prin intelect, nimic din grija pentru o meticuloasă caligrafie a formelor, care stînjenește libertatea de a visa și fixează impresia într-o neclintire lipsită de ecou.

Cu toate că în viziunea sa despre natură, ca și în concepția sa despre formă, Andreescu realizează o operă ce se subsumează cu ușurință unei unități stilistice de ansamblu, există totuși în activitatea picturală a artistului un moment cînd acesta pare a se angaja pe un drum abia explorat de el în lucrările executate în țară. Acest moment coincide cu șederea lui în Franța. La această cotitură în activitatea sa face, poate, aluzie Andreescu însuși atunci cînd, într-o scrisoare din 15 martie 1880, scria: « . . . pot să fac lucruri care nu le puteam face cînd am plecat din țară, și *în altfel de mod* » (s. n.)⁴². Este plauzibil ca « modul » diferit la care se referea pictorul în scrisoarea sa către Periețeanu, la mai bine de un an de la sosirea sa în capitala Franței, să se afle într-o oarecare legătură cu o « modernizare » a mijloacelor de tălmăcire, *prin culoare*, a funcțiilor realului, aspect prin care pictura lui se plasa — așa cum am văzut — în imediata apropiere a impresionismului, altfel zis, în faza lui incipientă (de constituire).

La cîteva luni de la sosirea sa la Paris, se deschidea la nr. 28, Avenue de l'Opéra, cea de-a patra expoziție de grup a pictorilor impresioniști (10 aprilie — 15 mai 1879), iar Salonul oficial din acel an cunoștea deja succesul lui Renoir. Deși nu putem avea o certitudine în această privință — datorită regretabilei dispariții a celei mai mari părți din corespondența lui Andreescu adresată familiei — putem presupune totuși că artistul era la curent cu aceste evenimente, dat fiind faptul că încă de la sosirea sa în capitala Franței, el își exprimase entuziasmul în legătură cu activitatea galeriilor de artă pariziene⁴³.

56.
STUDIUL
DE NUD PE SCAUN
(FRAGMENT)



Interpretarea prin culoare a luminii și a umbrei, preocupare aflată la ordinea zilei în pictura Parisului acelei epoci, se vedește și în câteva din pânzele lui Andreescu executate la Paris, dintre care *Model costumat în albastru* (Galeria națională) și *Studiu de nud pe scaun* (col. Eleonora Costescu). Pe terenul culorii locale a rochiei *Modelului costumat*, Andreescu aplică, de pildă, procedeul traducerii luminii și umbrei albastrului, prin deplasarea acestuia spre centrul spectrului culorilor până la albastru-galben (pentru lumină), și spre marginea lui până la albastru-roșu (pentru umbră). Sesizarea acestui fenomen, determinant pentru structura cromatică a luminii și a umbrei, precum și găsirea modalităților de paletă în măsură să exprime această structură prin « treceri » ale gamei cromatice, în funcție de unghiul de incidență al luminii pe formă, reprezintă unul din principalele elemente novatoare pentru gândirea plastică a vremii, la care Andreescu va fi ajuns, fie împărtășindu-se din ideile existente în acel moment la Paris, fie prin mijloace decurgând din propriile sale căutări.

Este posibil ca și în alte perioade artistice pictorii să fi recurs la roșu pentru obținerea unei aparențe de umbră, ca « plutind » pe suprafața unui albastru, adică realizarea pe pânză a unei disocieri subtile între culoarea locală a unui obiect și boarea imponderabilă ce-l învăluie. « Nuanțele » folosite chiar de marii colorişti din trecut nu însemnau însă o modificare intervenită în chiar structura culorii, așa cum se va întâmpla în pictura deplin realizată a unui Cézanne. Procedeul fusese bănuț, e drept, și de Goya, dar el ni se dezvăluie, cu mai multă claritate în lucrările lui Andreescu la care am făcut aluzie mai sus. Gustul de a lăsa un galben sau un roșu să apară în cadrul unei culori locale de albastru, ca efect specific al luminii și umbrei asupra culorii locale, reprezintă o lărgire, pe plan estetic, a rolului acordat în trecut culorii: acela de a fi doar un semnalant al identității materiei obiectului. Acest lucru se realiza, în mod practic, prin desfășurarea în trepte de închis-deschis a culorii locale, fără nici un fel de veleitate de deplasare laterală (în ordinea orizontală a spectrului).

Firește că nici la Andreescu nu avem încă a face cu abolirea, din sfera cromaticii, a ordinii verticale și, în consecință, cu renunțarea la resursele plasticității oferite de dimensiunea închis-deschisului (în sens de umbră-lumină) tradițional, în folosul exclusiv al unei ordini orizontale, polifonice, de reprezentare a formei prin culoare, așa cum se va întâmpla mai târziu în pictura lui Cézanne, dar mai ales a lui Matisse.

57.
FEMEIE DRAPATĂ
ÎN ALBASTRU
(FRAGMENT)



De asemenea, nu avem de-a face nici cu procedeul tehnic al pictorilor impresionisti, acela de a obține efectul retinian al unei culori compuse prin alăturarea — de exemplu — a două culori primare echidistante, procedeu care este relativ simplu de aplicat. Andreescu păstrează încă resursele expresive ale raporturilor verticale de umbră-lumină, dar le îmbogățește printr-o deplasare oblică spre orizontalitate, diversificând gama de închis-deschisuri a valorilor de umbră-lumină, prin aportul diferențelor specifice dintre o culoare și alta, fie sub o lumină egală, fie intervenind în însăși structura cromatică a luminii și a umbrei.

Ceea ce la Courbet, sau chiar la Corot, era — de pildă — un albastru spre negru (în umbră) și un albastru spre alb (în lumină), devine în *Model costumat* un albastru care — sub efectul roșului care e lăsat să se întrevadă înlăuntrul gamei albastrului (descompus, la rîndul lui, în cele șase culori ale spectrului) — joacă rolul de grad de umbră. Se obține, astfel, o aparență de umbră, colorată mai de grabă cu ajutorul calității specifice a roșului, decît prin înălțimea de închis sau de deschis a albastrului. Tot astfel în *Studiu de nud pe scaun*, carnația modelului este tratată într-un mod similar, cu valori de lumină de diferite grade obținute nu în ordinea verticală (a închis-deschisului), ci prin echivalențe cromatice, diferențele de penumbră fiind redată prin nuanțele gamei de albastru-verde-violet, iar cele de lumină prin cele ale gamei de galben-portocaliu-roșu. Asemănarea și a acestui tablou cu lucrările lui Cézanne, de după 1875, constă în faptul că gradele de lumină în care se află diferitele planuri ale formei sînt transpuse, și la Andreescu, în nuanțele celor șase culori fundamentale, în care găsim, diversificată în subsidiar, culoarea localității generale a rozului carnației.

Andreescu ajungea, așadar, la o plasticitate sugerată nu de raporturi de închis-deschis ale aceleiași culori locale, ci prin punerea în raport a culorilor unele față de altele în specificitatea « unde » lor cromatice. Ne referim la culoare ca « undă » și nu ca « substanță », adică la folosirea culorii într-un sens cromatic și plastic totodată, prin efectul de « lumină » și de « umbră » pe care nuanța unei culori o poate avea într-un ansamblu față de o altă nuanță. Poziția pe care Andreescu se situa în aceste tablouri reprezenta, astfel, o lărgire a resurselor picturii, prin îmbogățirea acesteia cu aportul unei dimensiuni orizontale de « undă » a culorii (ceea ce este altceva decît « vibrația » impresionistă). În același timp era vorba și de o aprofundare a resurselor paletii și de o « solidificare » a mijloacelor puse în lucru cu vreo 8—10 ani mai înainte de impresio-

niști, solidificare asemănătoare ca scop, dar diferită ca procedeu de cea pe care tocmai o întreprindea, cu mai multă hotărîre și în cadrul unei alte concepții, Cézanne. Dacă față de Cézanne, Andreescu rămîne un moderat, față de Corot sau Courbet el ne apare, incontestabil, ca unul din novatorii tehnicii picturii în ulei din vremea lui. Deși diferit, el se afla pe o poziție echivalentă cu cea pe care se aflau Pissarro și Sisley prin 1870, sau chiar cu cea a lui Van Gogh din ultima sa perioadă olandeză și din primele luni ale șederii sale la Paris.

Dacă facem abstracție de viziunea sa, în care surprindem destule legături cu trecutul, din punctul de vedere al mijloacelor cromatice de exprimare Andreescu — prin ceea ce aduce mai personal în interpretarea acestora — se înserează de la sine în mișcarea generală europeană a picturii, ce avea loc în cel de-al optulea deceniu al veacului trecut. Cunoaștem puține exemple care se înscriu în afara acestui sens novator al artei sale. Între acestea vom aminti, în primul rînd, *Autoportretul* său din tinerețe și — parțial — *Felii de pepene*, *Coacăze*, *Oală cu flori* (col. Aurel Stroe) și *Nud în pădure* (Galeria națională), lucrări pe care le putem considera drept unul din punctele extreme ale picturii andreesciene. La celălalt pol se situează acele opere prin care Andreescu participă la efortul artiștilor novatori contemporani lui (*Model costumat în albastru*, *Studiu de nud pe scaun*). Între aceste două puncte extreme: unul legat de tradiție, iar celălalt consunînd cu ce era mai nou în arta vremii, cele mai multe din tablourile lui Andreescu tind fie spre estetica unui realism modern, postbarbizonist (*Pădurea de fagi*, *Drum de țară*, *Stîncile de la Apremont*, *Iarna în pădure*), fie spre un impresionism incipient (*Drumul satului*, *Cîmp*, *Iarna la Barbizon*, *Iarna la marginea Barbizonului*, *Stradă la Barbizon*, ambele lucrări cu acest titlu), înrudit îndeaproape cu opera lui Pissarro și Sisley din perioada la care ne-am referit deja.

Credem necesar să ne oprim puțin la două din lucrările debitoare trecutului: *Autoportret* și *Nud în pădure*. Dacă *Autoportretul* e încă academizant — poate d'n motive tehnice, ținînd de inconvenientele inerente începutului — *Nud în pădure* ni se pare grevat în mod mai deliberat de acea falsă estetică a « finisării », atît de mult cerută de gustul public, care imputa impresionismului o carență tocmai în această privință. Dată fiind continuitatea în direcția « noului » din pictura lui Andreescu, în excesul de minuțiozitate din execuția acestui tablou nu putem vedea decît o concesie pasageră acordată acestui gust, poate în vederea primirii sale la Salon.

Spunem aceasta deoarece, spre deosebire de restul picturii sale, Andreescu nu se mulțumește aici doar cu o sondare filozofică a realității, ci caută să dea compoziției sale înțelesul unei istorioare: o figură nudă la marginea unei păduri, printre crengile pomilor lucind o frîntură de cer, ce se oglindește într-un firicel de apă. Nu mai rămînea decît să-i pună titlul: « Bacantă », sau ceva asemănător. În acest caz, însă, interpretarea realistă a figurii nu s-ar mai fi conjugat cu anecdota mitologică inclusă în titlul.

Corot executase și el compoziții similare, înainte de-a se mulțumi cu simpla poză a unui model în atelier, dar la el eventuala semnificație mitologică nu era în nici un fel contrazisă de o tratare realistă a figurii. În tabloul lui Andreescu vedem mai degrabă o influență îndepărtată a gustului pentru anecdota de succes a vremii, așa cum apărea ea în lucrările unora din gloriile efemere ale epocii: un Alex. Cabanel (1823—1889) (*Venus născîndu-se din mare*), sau un Paul Baudry (1828—1886) (*Perle și valuri*). Acest gust a fost întrucîtva însuflețit de ecouri deduse din cultul pentru senzația naturii al școlii de la Barbizon, așa cum se poate constata în compozițiile lui J. J. Henner (1829—1905), cu una, două sau mai multe « naiade », din recuzita căruia Andreescu se vede că a împrumutat — din fericire, pentru prima și ultima dată și într-un mod cu totul nesemnificativ — numai rudimente ale anecdotei curente: o margine de pădure cu un pîrîiaș lîngă care se află culcat trupul nud al unei femei, puternic luminat, desprinzîndu-se pe un fundal de copaci excesiv de întunecați, printre care apare o frîntură de cer. În această lucrare există o incongruență rezultată din faptul că, deși spiritul în care este concepută precum și tehnica aplicată aparțin plin-air-ismului, prin modul de interpretare a eclerajului s-ar părea mai curînd că ne aflăm în fața unui studiu de atelier (lumină laterală, nu de sus, ca în aer liber; culoare prea întunecată pentru frunziș și trunchiuri de copaci). În ciuda excesului de minuție în redarea reliefului formei, avînd drept rezultat alunecarea spre redarea unei realități nu îndeajuns de transfigurată prin actul creator al artistului, *Nud în pădure* rămîne totuși o lucrare de o frumoasă ținută. Aceasta datorită structurării interne a vocabulei cromatice, luată ca unitate fundamentală, celulară, a expresiei plastice, însușire ce conferă atîta organicitate și specificitate oricăruia din tablourile lui Andreescu.

În general, opera andreesciană reprezentativă se constituie din acele pînze în care imaginea obiectului este transpusă în largi unități expresive ale gestului plastic și în care datele

58.
STUDIU
DE MODEL COSTUMAT
(FEMEIE ÎN FOTOLIU)



realului sînt trecute prin filtrul ființei sale lăuntrice, pentru a fi cuprinse apoi în blînde și măsurate cadențe ale limbajului său artistic. În vederea transmiterii unui mesaj al cărui conținut rezidă mai puțin în expresivitatea desenului și a « formeî-închise », și mai mult în cea a culorii, Andreescu și-a făurit un instrument ideal, în același timp suplu și de neclintit, în măsură să doteze fiecare din vocabulele sale cromatice — indiferent de locul pe care-l ocupă în economia tabloului — cu un extraordinar coeficient de trăire interioară. În această capacitate a artistului de a plăsmui substanțe și medii de o infinită varietate, din a căror materialitate reține numai echivalentul rezonanței lor spirituale, constă, probabil, eficacitatea operei andreesciene și atracția pe care nu încetează s-o exercite asupra privitorului. Puțini artiști, în istoria artei moderne, pot fi atît de accesibili ca Andreescu, dar, în același timp, atît de « ermetici », în ascunsa și greu de pătrunsă taină a expresiei lor picturale. Vorbirea artistului este măsurată, subtil cadențată, în vederea unei ideale inteligibilități a esențelor perceptive. Nici o exagerare și nici o scădere nu vin să clatine acest edificiu expresiv, solid și fragil totodată, către o direcție sau alta. Între excesiv și insuficient, Andreescu a găsit o minunat de justă măsură în articularea și ritmarea discursului plastic. Este aici o implicită și deloc didactică lecție de bun gust și de firească eleganță în exprimare, pe care opera andreesciană o propune, fără insistențe, înțelegerii noastre.

d) CULOAREA ÎN EXPRIMAREA SPAȚIULUI

Am văzut că Andreescu se plasează pe linia mării tradiții clasice în legătură cu reprezentarea formeî, în sensul că nici un hiatus nu separă elementele compoziționale, riguros articulate în desfășurarea lor în spațiu, fără nici o sincopă în continuitatea strînsă a acestei desfășurări. Nu vom găsi în pictura lui Andreescu — așa cum se întîmplă în cea a lui Grigorescu, de pildă — acele eliziuni prin care se urmărește mai mult sugestia optică, decît perceperea tactilă a formeî. Stăpînit de nevoia unei concretețe cvasi-sculpturale, materiale, a formeî, Andreescu nu lasă nimic pe seama constituirii retiniene, la distanță, a coerenței imaginii. Tinzînd la configurarea obiectivă a imaginii, el realizează o formă ca sculptată în culoare, nu însă prin acele procedee prin care unii pictori încearcă să facă palpabilă materialitatea obiectului prin ieftine

efecte de pastă. Lucrează și el în pastă, dar nu pentru a individualiza obiectul, ci din acea nevoie de plasticitate sculpturală a formei, la care ne refeream mai înainte. Articulată sever, într-un spirit de strînsă desfășurare a planurilor, imaginea andreesciană capătă un caracter de realitate de sine stătătoare, o existență obiectivă perceptibilă nu numai optic, ci și tactil.

Exprimarea formei în integritatea ei se împletește cu observarea destul de riguroasă — deși cu unele licențe de « modernitate » — a tridimensionalității spațiului. Andreescu aplică în reprezentarea spațiului atît principiile perspectivei renascentiste în legătură cu relația dintre proporție și distanță, cît și cele de interpretare a distanței prin culoare. Rezolvarea tradițională a depărtării consta — după cum se știe — în diminuarea — în funcție de distanță — atît a proporțiilor (perspectiva lineară), cît și a intensității cromatice (perspectiva aeriană). Pictorii nu aveau decît să lumineze din ce în ce mai mult culoarea planurilor succesive ce se desfășoară în adîncime pentru ca, la nivel optic, să redea cu relativă ușurință iluzia depărtării. Aceasta nu era însă decît efectul mimării unor aparențe, obținute prin pierderea unității cromatice de ansamblu a suprafeței tabloului și prin diminuarea intensității și a purității culorilor, nesocotindu-se caracterul organic al constituției acestora și relațiile matematice de interdependență dintre ele.

Pentru a ne da mai bine seama de importanța demersului artistic al lui Andreescu în această privință, să ne gîndim la acea minune de puritate, care este lucrarea lui Corot din 1824, *Podul de la Narni* (Paris, Luvru). Este o capodoperă a genului peisagistic de concepție modern-clasică, avînd drept erou principal lumina. Privită însă din punctul de vedere al unității suprafeței, lucrarea pare inegal realizată, în sensul că planurile « apropiate » posedă o energie și o intensitate ce lipsesc din planurile « depărtate », rezultatul fiind un anumit dezechilibru în expresia unității cromatice a ansamblului. Lucrul acesta nu se petrece atunci cînd Corot reprezintă forme apropiate (figuri sau chiar peisaje văzute de aproape, mai ales din prima perioadă italiană și din perioada finală). Dezechilibrul menționat se datorează rolului pe care Corot îl atribuia « valorilor », ca mijloc de constituire a formelor în spațiu, respectiv, lipsei de interes a artistului pentru intensitatea culorilor pe întreaga suprafață a pînzei. Aceasta a fost, dealtfel, și cazul lui Grigorescu, caz cu atît mai izbitor cu cît maestrul de la Cîmpina a fost în primul rînd un pictor al « depărtărilor ».





În raport cu Corot și cu Grigorescu, Andreescu — încă de pe vremea primelor sale lucrări de la Buzău — rezolvă această dificilă problemă într-un spirit mai « modern » și cu o mai matură înțelegere a complexității rolului și posibilităților expresive ale culorii. Și este evident că nu o rezolvă la exemplul picturii lui Grigorescu — care probabil că nici nu-i bănuia eficiența — și nici la exemplul « preimpresioniștilor » (Pissarro, Sisley), pe care încă nu-i văzuse. Sîntem din nou obligați să recunoaștem extraordinara intuiție, de care da dovadă tînărul profesor de desen de la Buzău, în găsirea unor soluții la care ajungeau, în vremea aceea, spiritele cele mai avansate ale picturii occidentale. Inutil să amintim că nu putea avea nici cea mai mică bănuială — din citite sau din auzite — de existența unor asemenea probleme și că rezolvarea lor magistrală rezulta exclusiv din propriile sale căutări. Răspunsul dat de Andreescu acestor probleme constituie expresia cea mai elocventă că pictura sa nu urmărea să se conformeze nici unei dogme și că întreaga sa forță era concentrată în scopul găsirii unor soluții cît mai corespunzătoare datelor esențiale ale propriei sale sensibilități.

Posibilitatea de a renunța la imitarea reprezentării tridimensionale a spațiului, prin mijloacele mimetice ale perspectivei aeriene ce avea drept prim rezultat pierderea, din punct de vedere cromatic, a unității suprafeței tabloului, devine evidentă în lucrările reprezentative ale lui Andreescu. Asemenea lui Pissarro din faza sa preimpresionistă, Andreescu reușește și el a împăca, pe tărîm cromatic, virtuțile expresive ale tridimensionalității cu cele decorative ale bidimensionalității, într-o sinteză ce reține esențialul din aceste două modalități și elimină inconvenientele amîndurora.

Lucrările din această categorie nu aparțin nici impresionismului, dar nici școlii de la Barbizon, ele avînd un statut propriu, o autonomie stilistică distinctă. Prin această trăsătură, opera lui Andreescu se leagă, așa cum am mai văzut, de anume lucrări ale lui Pissarro, dar și de cele ale unui Sisley, Manet, Bazille sau Van Gogh (începutul perioadei pariziene). Dacă în general asemenea lucrări figurează drept « impresioniste » numai pentru că poartă semnătura unor viitori impresioniști, aceasta nu înseamnă că în realitate ele posedă în întregime caracterele picturii impresioniste, și nici că alte caractere pe care le posedă, în schimb, ar fi mai puțin valoroase. Ele sînt numai diferite și merită să aibă propria lor identitate, în cadrul unei picturi care, pentru unii dintre ei, a reprezentat o poartă către impresionism, pentru alții, către « marea pictură », iar pentru alții, chiar către expresionism. Pentru

60.
FEMEIE
ÎN ROCHIE ROZ

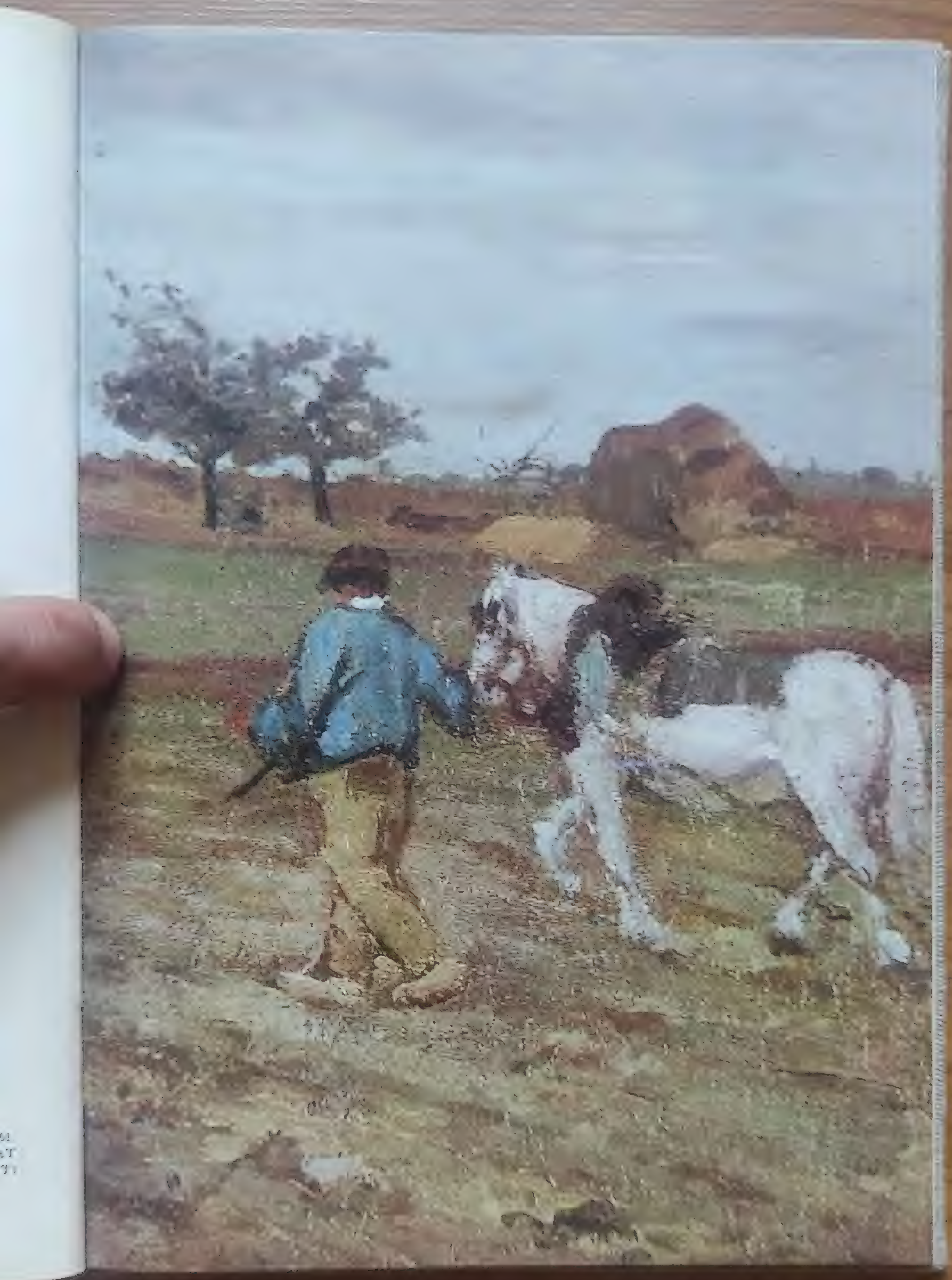


unii, însă, fie din pricină că au pierit tineri (Andreescu, Bazille), fie că această formă convenea mai bine disponibilității lor artistice (Manet), ea a rămas să epuizeze cât mai mult cu putință doar acest moment artistic.

Cele mai multe similitudini în această privință apar, așa cum am văzut, între Pissarro și Andreescu, în lucrările cărora sinteza dintre reprezentarea tri- și bidimensională are drept rezultat crearea unui spațiu turtit, dar care păstrează în mod ciudat atributele depărtării. Spațiul acesta este în același timp plan și adânc, apropiat și depărtat. În felul acesta, ei păstrează unitatea și integritatea decorativă a suprafeței tabloului, în care toate părțile sînt egale în importanță, dar reprezentarea figurală anulează impresia de bidimensionalitate, prin crearea unor raporturi cromatice de desfășurare în adîncime.

Într-un tablou avînd la bază o concepție tridimensională, decorativismul, bidimensionalitatea pînzei dispar, fiind înlocuite printr-o impresie de adîncime a spațiului. Astfel, în lucrarea lui Millet pe care am mai menționat-o, *Grapă și plug pe cîmpia de la Chailly*, spațiul apare conceput ca văzut printr-o imaginară fereastră deschisă formată de cadrul pînzei, iar în cuprinsul acestui spațiu elementele compoziționale sînt orînduite numai pe coordonatele unor raporturi de mărime ce se stabilesc între planul din față și cele ce se pierd la orizontul depărtat. În tema similară *La arat*, Andreescu nu se folosește pentru redarea impresiei de adîncime de vechea perspectivă aeriană, care alterează culorile în funcție de depărtare. La el, atît culorile care sugerează depărtarea, cît și cele care sugerează apropierea sînt la fel de intense (saturate). Pe aceeași poziție se situează Andreescu și în alte tablouri, de pildă în *Peisaj de toamnă* de la Galeria națională, în care cerul este de un albastru intens, iar terenul de un brun cald — de fapt, un portocaliu alterat — într-o interpretare ce nu lasă să se perceapă în nici un fel prezența directă a luminii. În același mod a procedat și Pissarro în multe din tablourile sale dintr-o anumită perioadă, ca în *Terres labourées*, de pildă, lucrare în care artistul nu ne apare cîtuși de puțin preocupat de reprezentarea, nici măcar convențională, a luminii soarelui. În acest tablou al lui Pissarro s-ar putea presupune că tot planul orizontal al tabloului se află învăluit într-o umbră purtată, aruncată de un nor aflat în spatele pictorului, ceea ce-i permite acestuia stabilirea unui raport de egalitate între valoarea cerului și cea a terenului, reduse amîndouă la un contrast atenuat între variațiile de brun gradat pînă la verde ale terenului și culoarea albastră a cerului.

61.
LA ARAT
(FRAGMENT)



01.
ET
TI



62.
LA
(F)

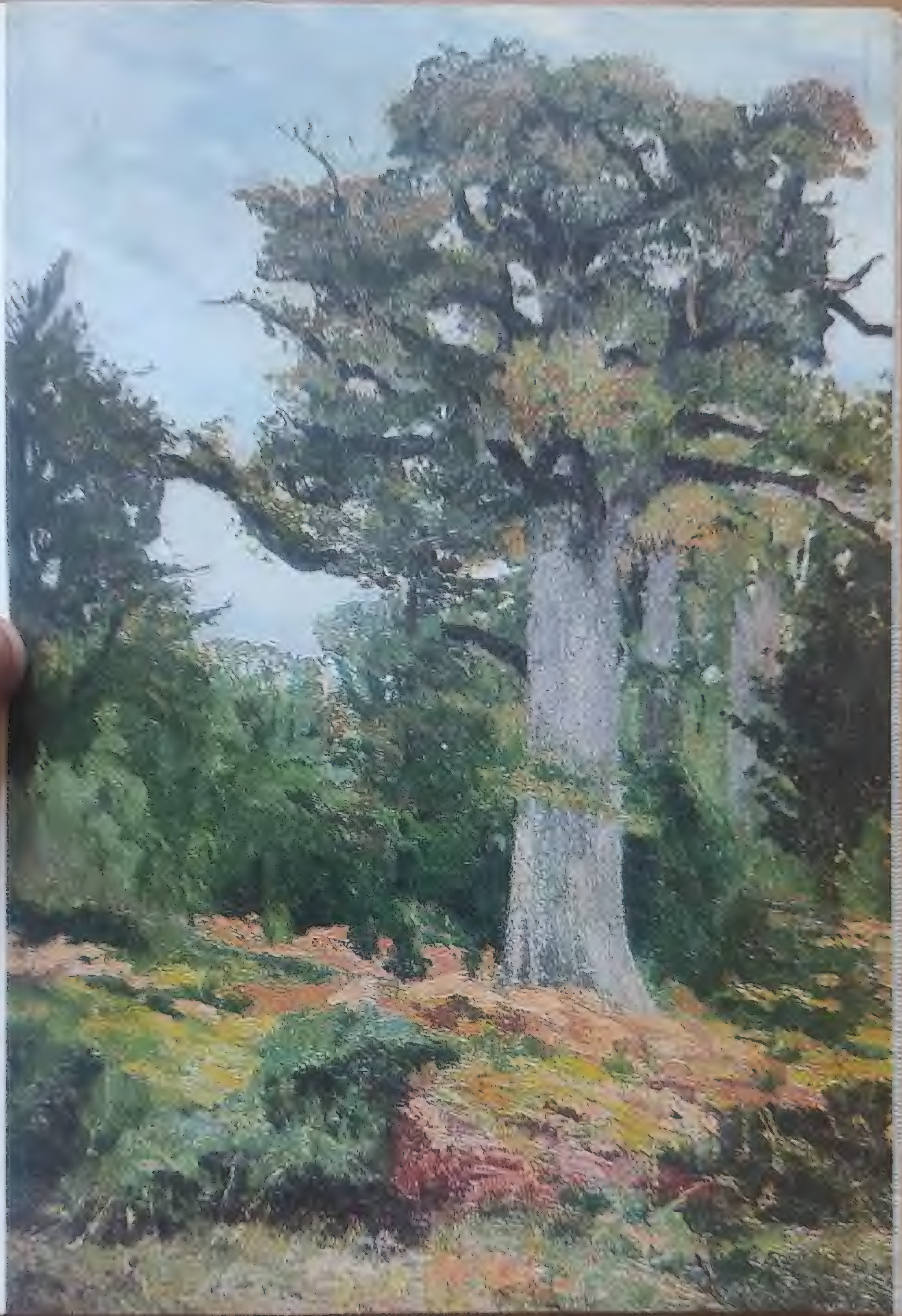
Dacă Andreescu n-a recurs, în peisaj, decît, cu rare excepții, la variațiile culorilor în funcție de lumină pentru exprimarea adîncimii, el a conceput, totuși, alte mijloace pentru o reprezentare cît mai eficientă a spațiului. Interesant este faptul că exprimarea spațiului în pictura lui Andreescu este uneori favorizată de grafismul tabloului, iar alteori ea este contrazisă. Bineînțeles că și în acest din urmă caz unitatea spațială rămîne intactă, numai că prezența ei nu este subliniată, și de aceea ne apare mai puțin evidentă. Primul caz este acela al lucrării *Iarna la Barbizon*, compoziție ale cărei linii directoare, orientate după principiile perspectivei clasice-renascentiste, slujesc — chiar numai prin grafismul lor — creării impresiei de tridimensionalitate a spațiului. Așa se întîmplă și în tablouri ca *Pădurea de fagi*, *Iarna în pădure* sau *Pădure desfrunzită*, unde desfășurarea în adîncime este sugerată prin verticalele copacilor. Contrar situației din *Iarna la Barbizon*, lucrare bazată și ea pe expresia verticalității liniilor, în *La arat* nici o stradă care se îngustează în depărtare, nici un șir de case sau de copaci care se micșorează treptat, spre orizont, nu vin să sugereze grafic adîncimea. În ciuda slabului aport al graficii pentru figurarea depărtării, *La arat* (ca și *Cîmp* (după ploaie) din colecția Zambaccian, *Cosașul*, *La munca cîmpului*, ambele la Galeria națională) reprezintă o demonstrație desăvîrșită a originalității de care dă dovadă Andreescu în realizarea impresiei de depărtare, numai prin culoare, în termenii bidimensionalității pînzei. Merită, de asemenea, să menționăm și categoria acelor tablouri ce prezintă moduri diverse de dispunere a planurilor și a liniilor directoare — orizontale, verticale și oblice. Din această categorie am cita *Drumul satului* de la Galeria națională, în care liniile verticale și oblice de pe sol ce fug în depărtare se află în contrast izbitor cu linia orizontului și cu orizontalele maselor de nori.

Indiferent din ce categorie fac parte, lucrările lui Andreescu au în comun faptul că, din punctul de vedere al exprimării spațiului, ele reprezintă o sinteză ce conservă, în datele bidimensionalității imaginii, attributele unei figurații tridimensionale. Rezultă din aceasta exprimarea unui spațiu aplatizat, scurtat, comprimat; un fel de depărtare mai apropiată (sau o apropiere ceva mai depărtată), cam în felul unui obiectiv fotografic care ar scurta perspectiva, în loc s-o alungească (așa cum fac obiectivele de profunzime). Acest spațiu aplatizat, care azi se utilizează atît de mult în filmări cu obiective superangulare, se desfășoară o dată de jos în sus, dar în același timp și în adîncime, creînd pentru privitor un echivoc plin de farmec de mare valoare expresivă.

Chiar dacă am scoate toate reperele grafice ale perspectivei lineare dintr-o lucrare reprezentativă de Andreescu, culoarea s-ar structura, totuși, în adâncime, datorită determinărilor la care artistul o supune. Cu excepția tablourilor în clarobscur, de la începutul activității sale — puține la număr, de altfel — în toate celelalte Andreescu realizează impresia de spațiu, fie prin întrebuintarea griurilor colorate (*Piață la Buzău, Casă la drum, Pădure desfrunzită, Drum de țară, La arat, Iarnă la Barbizon*), fie prin intermediul culorii intense, care nu ajunge însă niciodată să fie aplicată în starea ei «pură» [*Pomi înfloriți, Drumul satului, Cîmp (după ploaie)*]. Cu aceeași naturalețe cu care mînuiește griurile colorate, folosește și domeniul culorilor intens pigmentate, culori care pot căpăta la el o expresie de maximă intensitate. Cifru secret al concepției andreesciene privind structura culorilor este atît de suveran, încît el realizează cu cea mai mare ușurință diferențieri de o extremă subtilitate și în zona aceasta a intensităților de pigment, păstrînd încă și aici aceeași unitate desăvîrșită a culorilor, în raport cu suprafața pînzei, ce ne întîmpină și în lucrările bazate pe griuri colorate.

În *Drumul satului*, ca și în *Cîmp (după ploaie)*, *Peisaj cu câpițe și plug*, *Peisaj cu cîmp și maci*, *Colț de pădure*, *Stradă* sau *Pomi înfloriți*, Andreescu împinge, de fapt, saturarea griului — care constituie *mediul* conținător al culorilor sale — pînă la maximum de concentrație pigmentară pe care o poate permite echilibrul fragil dintre posibilitățile expresive ale suprafeței și cerințele exprimării sensibile a spațiului tridimensional. Intensificînd culoarea dincolo de punctul critic al acestui echilibru ideal — respectiv, folosind culoarea pură fără contribuția plasticizantă a mediului ei conținător — s-ar distruge impresia profunzimii spațiale în favoarea predominării expresivității cromatice a suprafeței; din contră, scăzîndu-i intensitatea, în funcție de cerințele expresiei spațiale, s-ar pierde unitatea expresivă a cromatismului suprafeței.

În ansamblul picturii lui Andreescu, lucrări ca cele citate mai înainte reprezintă punctul maxim al posibilității intensității cromatice, paroxismul «naturalului» și al «adevărului» cromatic, altfel spus, al reprezentării fidele a realității. Este poziția pe care s-au situat, la un moment dat, și Pissarro, Sisley, Manet, sau Van Gogh. Orice deviere într-o direcție sau alta face să se prăbușească acest echilibru fragil, fie proiectînd adîncimea spre suprafață (Cézanne, Gauguin, Bonnard, Matisse), fie împingînd suprafața în adîncime (Courbet, Corot sau Grigorescu).



Rezolvarea problemei reprezentării spațiului se realizează, aşadar, în opera lui Andreescu, în mod preponderent, prin resursele expresive ale culorii, pretutindeni egală în intensitate în raport cu bidimensionalitatea pânzei. În ce mod? Foarte simplu, ar răspunde cineva, parafrazînd o formulare celebră atribuită bătrînului Bach: « punînd culoarea potrivită la locul potrivit ». Devierea aceasta de la tonul unei discuţii serioase nu e chiar gratuită, deoarece pentru a înţelege modul cum funcţionează culorile în pictura lui Andreescu sîntem siliţi să recurgem adesea la analogii din domeniul muzicii.

Se cunosc condiţiile necesare unei bune desfăşurări muzicale. Prima condiţie a unui interpret este aceea de a poseda un bun auz, o capacitate de a distinge un sunet de altul, recunoscînd — la un foarte înalt grad de precizie — identitatea fiecăruia din ele. O notă luată mai sus sau mai jos, fără a se ţine seama de această identitate specifică pe care fiecare notă o deţine în cadrul universului muzical, este în măsură să tulbure coerenţa armonică a întregii compoziţii. Tot astfel şi într-o compoziţie de pictură în care culorile funcţionează « fals ». Acest lucru nu are nimic de-a face cu viziunea sau cu concepţia artistului, altfel zis, cu faptul că ar fi vorba de o compoziţie tonală sau atonală (respectiv, o pictură de concepţie « tradiţională » sau « modernă »).

Pentru exemplificarea însuşirii « muzicale » a picturii lui Andreescu ne vom referi din nou la tabloul *La arat*, care ni se pare reprezentativ şi în această privinţă. Cea mai mică « notă » din acest edificiu poate purta un nume identificator în sistemul unui univers cromatic; fiecare acord este expresia precisă a unei relaţii matematice între culori, aparţinînd unei unităţi sau subunităţi cromatice clar descifrabile, răspunzînd cu precizie funcţiei şi destinaţiei sale, atît din punct de vedere figurativ-reprezentational, cît şi abstract-compoziţional. Totul se înlanţuie şi se desfăşoară într-o ordine strictă, de neclintit, în care diversitatea trecerilor cromatice formulînd tridimensionalitatea spaţiului concordă cu o desăvîrşită egalitate a intensităţii culorilor, indiferent de gradul lor, în acord cu bidimensionalitatea pânzei.

Dacă « interpretul » Andreescu a dat dovadă de un « auz » cromatic absolut — unul dintre cei mai compleţi posesori ai acestui dar — « componistul » Andreescu ne apare, de asemenea, a fi stăpînit un sistem muzical-cromatic infailibil. Fiecare centimetru pătrat de culoare exprimă o adîncime de ton matematic măsurabilă, avînd o intensitate egală cu culorile

învecinate, indiferent de faptul că unele figurează lumina iar altele umbra. Ceea ce se schimbă este numai structura cromatică și, odată cu ea, « sunetul » culorii. În același tablou, *La arat*, succesiuni de brunuri, diferit constituite, sînt făcute să « treacă » — în planul din mijloc — în variații de verde, verde-cenușiu și verde-brun, pentru a ajunge apoi în localitatea unui brun mai roșcat, ce precede zona de cenușiori-albastre, cu note albe și roșii, figurînd satul. Deasupra acestei desfășurări izbucnește în depărtare — fără tranziție, dar precis situată — vasta localitate de cenușiori-albastre și alburii de diferite înălțimi și timbre a nourilor, străpunsă de surîsul pasager al unui albastru tandru, care, datorită complexității rezonanței cromatice a ansamblului, dobîndește o expresie de o neasemuită puritate. Fie că este vorba de « brunuri », de « cenușiori » sau de culori intense, toate sînt ținute în regimul plenitudinii uneia și aceleiași intensități a culorii; toate au aceeași strălucire de piatră prețioasă, diferită fiind numai expresia « sunetului » culorilor.

Renunțînd la raporturile inegale de valori în favoarea egalității intensității cromatice, Andreescu transpune expresia culorii din coordonatele spațiului (ale picturii) în cele ale timpului (ale muzicii); altfel spus, în pictura lui structurarea cromatică se desfășoară, în spațiu, în felul în care se organizează, în timp, o compoziție muzicală. În raport cu pictura figurativă, dificultatea unei picturi structurate deliberat în datele bidimensionalității pînzei — așa cum s-a făcut mai tîrziu în pictura non-figurativă — ne apare infinit ușurată, simplificată, deoarece pictorii non-figurativi evită posibilitatea de a face să coincidă două principii funciar antagonice: cel al bidimensionalității pînzei și cel al reprezentării unui spațiu tridimensional. Marea realizare a creației andreesciene constă tocmai în faptul că el a obținut figurarea adîncimii spațiale fără ca organicitatea muzicală a tabloului să fie cîtuși de puțin afectată.

Gradul de concentrare pigmentară a unor griuri andreesciene, aparent potolite, dar adînc combustionate lăuntric, riguros acordate între ele într-o nouă dimensiune a picturii, cea a « sunetului » cromatic, poate fi văzut, de pildă, și în *Ulcică cu flori* (Galeria națională), lucrare de o originalitate neașteptată, căreia nu-i găsim egal în calitate decît în tabloul cu trandafiri și floarea soarelui de Van Gogh, din 1886, aflat la Städtliche Kunsthalle din Mannheim. La Andreescu ne întîmpină o încă mai tulburătoare precizie a structurii raporturilor cromatice, în infimezimalele, și totuși extrem

de distinctele lor diferențieri, în planul unei desfășurări de o totală unitate bidimensională.

Această plasare a expresiei culorilor în perspectiva rezonanței lor muzicale, de o precizie cvasi-matematică, este un fapt nou ce se întâlnește, în măsuri diferite, în pictura unor artiști cum au fost Corot, Manet, Pissarro, dar care se face simțit, încă din 1874, și în pictura tânărului de la Buzău. Am zice, mai ales în această vreme, deoarece mai târziu, în Franța, ispitit de a ajunge la o mai deplină restituire a obiectului, la o reprezentare mai completă a atributelor realului, Andreescu își va îmbogăți mijloacele. Aceasta însă nu va însemna întotdeauna și un spor în capacitatea de transfigurare a materiei, însușire atât de uimitor prezentă în lucrările sale de la Buzău.

Excepționala forță de transsubstanțiere a materiei ni se dezvăluie poate cu mai mare evidență în aceste modeste, dar de o calitate atât de înaltă, lucrări de început, izvorâte din conștiința — stimulative întotdeauna — a nedesăvârșirii profesionale, decât în unele din operele ulterioare, atunci când voința de adevăr material și ispita performanței depășesc uneori spiritul de măsură și de rezervă, atât de propice concentrării creatoare. Sub presiunea unei nevoi de afirmare, legitime de altfel, și datorită, poate, unei supraexcitări pricinuită de atmosfera pariziană de mare efervescență artistică, intențiile lui Andreescu par a viza scopuri mai spectaculoase, și abia în lucrări, forțat restrânse, de la sfârșitul vieții, cum ar fi unele portrete (*Broboada verde*, *Broboada roșie*) vom regăsi aceeași purificată concentrare, aceeași majestuoasă umilință, ce ne-au întâmpinat în primele sale lucrări.

Trebuie să mai spunem că acest caracter bidimensional al picturii buzoiene a lui Andreescu nu provine dintr-o eventuală lipsă de stăpânire a mijloacelor de a sugera adâncimea cu ajutorul perspectivei lineare sau cromatice clasice, deoarece chiar mai târziu, când nu se mai pune în nici un fel problema unor posibile insuficiențe de ordin profesional, artistul a folosit aceleași mijloace de exprimare plastică. Atitudinea lui Andreescu ni se pare a fi mai curînd rezultatul unei capacități puțin obișnuite de a sesiza subtilele diferențieri decurgînd din raporturi infinitezimal de apropiate între nuanțe de culori aparținînd unor familii originar contrastante. Efectul unei asemenea capacități de structurare a culorii este sugerarea, pentru privitor, a unei adîncimi cvasimagice, în pofida evidentei unități bidimensionale a pînzelor



COLȚ DE PĂDURE^{64.}

sale și a gradului de deschis în care se operează, câteodată, acele diferențieri extrem de apropiate.

Această atitudine ce apare încă în primele sale lucrări, se va preciza în opera pictorilor următoarelor două decenii, mai ales în Franța. Este vorba de aplatizarea spațiului și de transpunerea contrastelor în limitele restrânse ale unor griuri colorate, apropiate ca valori și nuanțe, dar subtil și clar acordate din punct de vedere cromatic. Faptul că Andreescu a fost în măsură să găsească și mijloacele tehnice cele mai adecvate cu care să înfăptuiască o asemenea exigență proprie spiritului său creator nu este decît încă una din emoționantele dovezi ale naturii sale native excepționale, așa cum ni se dezvăluie ea încă din modestele lucrări ale perioadei de la Buzău.

e) PRIVIRE
DE ANSAMBLU ASUPRA
FUNCTIILOR CULORII
ÎN PICTURA LUI ANDREESCU

Veacuri de-a rîndul, de la invenția picturii în ulei, artiștii s-au străduit să găsească procedeele tehnice cele mai corespunzătoare pentru obținerea unor rezultate care să fie cît mai în acord cu intențiile lor conceptuale, cu nevoia de a da o expresie concretă propriei lor sensibilități. Pentru a înțelege locul important pe care Andreescu îl deține în vastul domeniu al picturii în ulei, vom relua în cele ce urmează, cîteva din aspectele picturii andreesciene, privite — pe cît va fi posibil — sub unghiuri de vedere care ne-au reținut mai puțin atenția pînă acum. Ne vom referi astfel, în primul rînd, la structura cromatică a materiei, element ce constituie, poate, partea cea mai specifică a creației fiecărui artist.

Încă din veacurile ce au urmat descoperirii picturii în ulei, artiștii au observat că unii pigmenti, foarte coloranți (cum ar fi roșurile de garanță, de pildă), necesitau un prim strat de alb opac, peste care se venea cu pigmentul colorat, mai mult sau mai puțin amestecat cu un diluant cristalin (de rășină transparentă), așternut într-un strat de densitate variabilă. Ulterior, procedeul s-a extins nu numai la culorile « transparente », dar și la cele « opace », așa-zise « de pămînt », ajungîndu-se la o scară extrem de întinsă de posibilități, avînd la un pol extrema transparență a unor tonuri, iar la celălalt extrema opacitate a altora. Cu timpul, noul procedeu și-a dovedit insuficiențele, căci, datorită relativei comodități prin care putea fi pus în aplicare, el permitea desfășurarea unei virtuozități străine actului de creație. Din mijloc, el a devenit o armă în ceea ce am putea numi « strategia efectului ». Față de această situație au reacționat cu vehemență unii artiști mai exigenți din a doua jumătate a veacului trecut, eliminînd din tehnica lor « sosurile », încă folosite cu predilecție de pictorii academisti ai vremii.

În mare vorbind, noua concepție picturală a început a fi pusă în lucru încă de Corot și Courbet, dezvoltîndu-se apoi în epoca impresionistă, ce-l cuprinde și pe Andreescu. Personalitățile artistice cele mai interesante ale acestei epoci simt tot mai mult nevoia de a înlocui tehnica empirică tradițională printr-o tehnică rezultată dintr-o cunoaștere mai rațională a universului cromatic și de a elimina suprapunerile eterogene de medii colorate printr-un strat de culoare omogen, care să

aibă o unitate din punct de vedere fizic, indiferent dacă pasta aplicată provine din amestecul culorilor pe paletă — ca la Andreescu — sau se constituie din juxtapunerea culorilor direct pe pânză, așa cum au procedat impresionistii. Cu toții porneau însă de la un principiu comun: acela al necesității obținerii unei unități a suprafeței tabloului rezultată din structurarea materiei cromatice, și nu dintr-o falsă savantă mînuire a suprapunerilor transparente de materie colorată.

În această largă acțiune, ce a cuprins în acel timp partea cea mai avansată a picturii europene, se înscrie și arta lui Andreescu. Era vorba de obținerea unei « meserii » ce urmărea « zidirea » (după expresia de mai târziu a lui Petrașcu)⁴⁴ a corpului material al picturii, în funcție de expresia diferitelor densități, transparente, distanțe în spațiu, naturi ale materialelor înfățișate etc., toate acestea decurgînd din raportul metamorfozelor culorii în funcție de o serie întreagă de factori. O asemenea meserie era poate mai puțin complicată — în ordinea artizanală a lucrurilor — ea era însă mai « intelectuală » și mai « cinstită » decît în trecut, solicitînd din partea artistului o concentrare a tuturor facultăților sale spirituale, în vederea edificării unei construcții solide, omogenă în densitate pe toată grosimea stratului material al culorilor așternute pe suport.

Trebuie să stăruim asupra faptului că a realiza un asemenea edificiu, atît de delicat și de diversificat în semnificațiile și în expresiile sale, presupune necesitatea unei capacități de inventivitate în domeniul cromaticii de o complexitate extraordinară, pe care n-a cunoscut-o pictura dinainte, cu excepția acelor vechi maeștri care au meditat și ei asupra acestei probleme, aplicînd apoi, cu mai mare sau mai mică rigoare, imperativul fertil al matematicii culorilor: un Rembrandt, în primul rînd, dar și un Velázquez, un Tițian, un Hals, un Vermeer sau un Chardin. Trebuie însă să adăugăm faptul că această concepție picturală nu poate fi confundată cu tehnica picturii zisă « a la prima » (terminarea tabloului pe crud, fără reveniri ulterioare) avînd ca principiu de bază estetica « schiței ». Pictura structurii unitare a stratului de culoare nu obligă pe pictor la terminarea lucrării sale într-o singură repriză, ci îi cere numai ca rezultatul final să fie obținut conform unei concepții bazate pe cunoașterea legilor interne privind relațiile între culori, efectele expresive ale amestecului lor pe paletă, sau ale alăturării lor pe pânză. Scopul artistului, în această privință, este așadar de a asigura unitatea de structură cromatică a pastei, indiferent dacă acest lucru se obține într-una sau mai multe reprize.



În noua concepție — în care se înscrie, în marea ei majoritate, și opera lui Andreescu — artistul simplifică tehnica picturală, în ordinea sa materială, de « bucătărie », eliminând efectele bazate pe acele procedee înșelătoare de « trompe l'ocil », care au compromis în ochii artiștilor moderni noțiunea de « tehnică » în pictură. În schimb, el transpune dificultățile de acest ordin în domeniul gândirii, al capacității de sintetizare a multiplelor posibilități ale relațiilor între culor într-o singură unitate lexicală. Numai avînd în minte rigoarea unei asemenea atitudini putem măsura dimensiunea și valoarea « tehnicii » picturale a lui Andreescu. În acord cu unele dintre cele mai avansate demersuri ale picturii acestei epoci, opera sa reprezintă rezultatul unui efort de gândire tehnică de o rigoare și de o profunzime cu totul remarcabile.

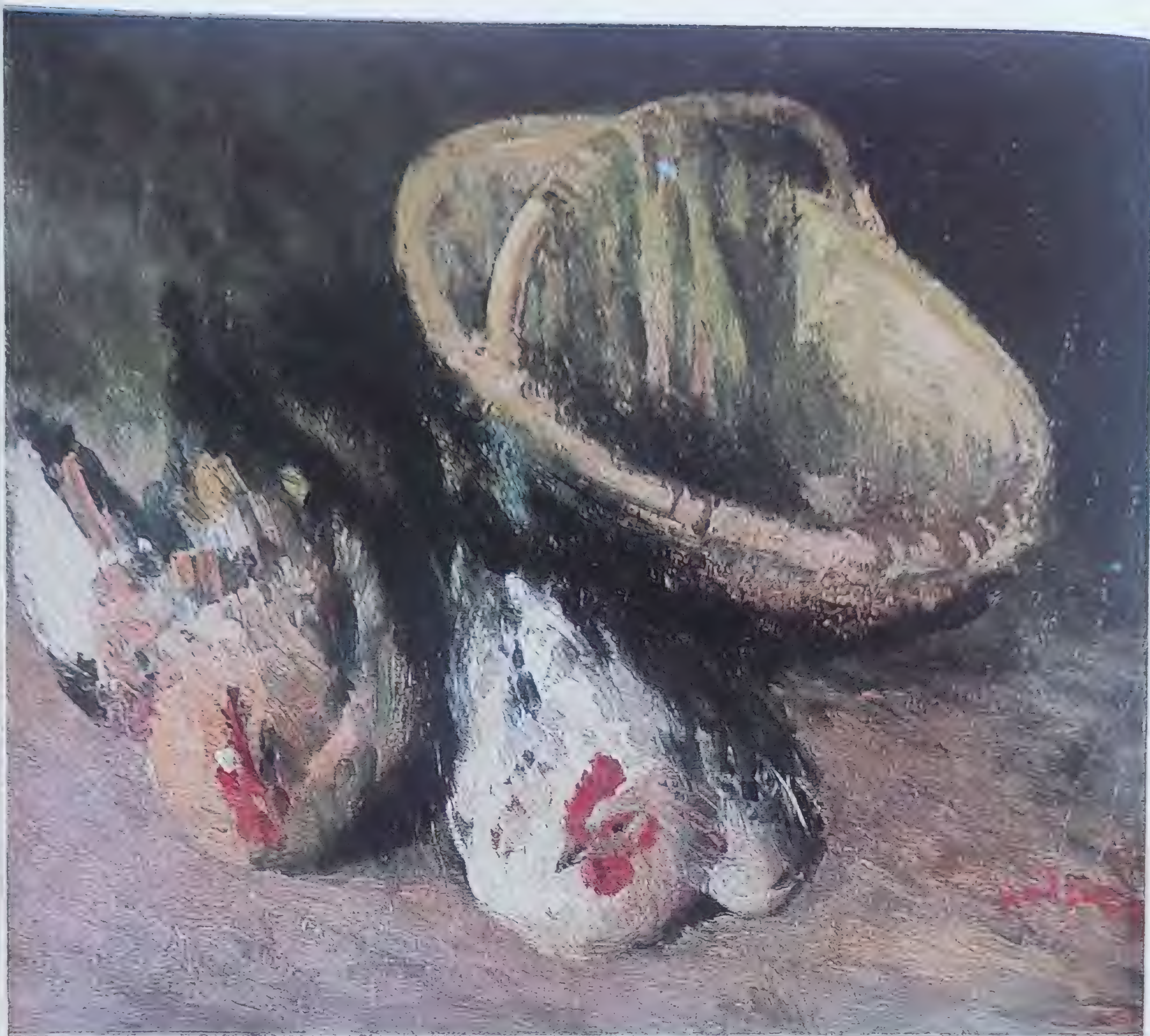
Indiferent de temă, indiferent de datele exterioare ale exprimării viziunii unui artist (repertoriul de simboluri, ordinea și felul utilizării lor, recuzita de elemente formale sau figurale), o pictură posedă o identitate internă de expresie, pe care privitorul o percepe ca pe o structură complexă, greu de definit. Iubitorii de pictură, chiar dacă nu sînt întotdeauna dispuși să încerce a-și identifica verbal impresiile, știu că pictura unuia sau altuia dintre maeștrii acestei arte posedă o identitate spiritual-fizionomică, cuprinsă în stratul de culoare ce acoperă pînza. Stratul acesta are în grosimea lui, oricît de subțire ar fi așternut el, o anumită structură, a cărei expresie este capabilă a se răsfrînge sensibil asupra privitorului.

Răsunetul pe care-l deșteaptă în noi pictura unui artist reflectă cu atît mai mult și identitatea celui care a creat opera respectivă, identitate care constituie, dealtfel, originalitatea funciară, de substanță a creatorului. Ea formează cea dintîi și cea mai simplă entitate expresivă a unei picturi, o entitate — i-am putea zice — celulară, elementul sintactic de bază, anterior oricărei configurări formale exterioare. Chiar dacă e vorba numai de cîteva trăsături de pensulă, ce nu constituie încă un tablou, expresia internă a acestui prim strat de culoare ce acoperă pînza reprezintă elementul fundamental ce-l recomandă pe autor. Și chiar dacă artistul ar stoarce direct culorile din tuburi pe pînza sa, fără nici o elaborare pe paletă a stratului de culoare, chiar fără nici o atingere cu penelul a pastei — reducînd, astfel, la minimum acțiunea sa artistică transformatoare — important și în acest caz ar fi culorile alese — care, prin urmare, îi aparțin — precum și raporturile pe care le stabilește între ele. Dacă am schimba, mental, elementele unuia din tablourile sale cu altele din alte tablouri, am vedea că, în pofida acestor înlocuiri, părțile lipite între

ele păstrează ceva ce le este comun, indiferent de ceea ce reprezintă acele fragmente. Această constantă ce rămîne de-a lungul schimbării oricăror elemente configurale ale tabloului reprezintă identitatea de care pomeneam, adică acea unitate expresivă conținută în stratul de culoare așternut, avînd caracter de *consemn general* (permanent) al picturii artistului, indiferent de *consemnul particular*, incidental, pe care-l îmbracă în mod diferit, de la o lucrare la alta.

Să luăm, de pildă, două lucrări — două studii de nud — ale unor artiști cu numeroase puncte de contact, cum ar fi Andreescu și Corot. Expresia substanței picturale a lui Corot, asemenea unui acord dezlegat, apare liniștită, tandră, de un sentiment cald, dar reținut; surîzătoare, deși profundă, sugerînd o anumită moliciune. Într-un cuvînt, lumea privită sub imperiul unei senine bunăvoințe. Nimic din aceste caractere expresive în pictura lui Andreescu. Nu ne referim la faptul că la unul tabloul ar fi mai « surîzător », iar la celălalt mai « posomorît ». Chiar în lucrări egal de « surîzătoare », sau egal de « posomorîte », fiecare din cei doi artiști își păstrează identitatea de expresie a operei sale, consemul său general.

La Andreescu, expresia este tensională, mai severă și de un sentiment mai aspru; prefigurarea la el este mai rece, mai puțin « umană », dar, am zice, mai filozofică. Totul în pictura lui este pus sub semnul gravității, chiar și strălucirea unei raze de soare, ca în *Stînci și mesteceni* (Galeria națională) sau *Stradă* (Muzeul de artă din Iași), strălucire rar folosită de Andreescu, în timp ce la Corot ea apare frecvent. Ceea ce nu înseamnă că imaginile « surîzătoare » ale lui Corot ar fi lipsite de gravitate. Dimpotrivă. Dar ele sînt de alt semn intern și compuse în altă cheie a sensibilității. Bucuria pe care Andreescu o exprimă în tablourile sale este taciturnă, reținută, severă. Preferințele sale artistice merg către armoniile reci: albastrul, verdele, alb-negrul. Chiar culorile calde — galbenul, de pildă — sînt acordate în gama lor rece. De unde noblețea incomparabilă a armoniilor sale, rar întîlnită în pictură, și care ne duce cu gîndul din nou la perioada « albă » a lui Utrillo. Și nu atribuim aceasta unor cauze de ordin exterior: arta sa era astfel încă de la început, altfel zis, înaintea declanșării bolii, ceea ce ne împiedică să presupunem că în substanța picturii sale s-ar fi strecurat ceva din neliniștea provocată de starea sa fizică. Impresia pe care ne-o produce opera lui Andreescu rezultă din acea structurare internă a culorii, din acea unitate celulară, de care am vorbit, unitate ce acționează independent de figurația tabloului și de caracterele stilistice



ale interpretării formei. De la acest nivel elementar începe de fapt distincția dintre o individualitate artistică și alta.

În punctul acesta ne întâlnim cu felul deosebit al lui Andreescu de a conferi culorii multiple proprietăți expresive. În primul rând avem de-a face cu însușirea ei obișnuită, reprezentatională, aspect asupra căruia credem că nu este nevoie să ne oprim. În pictura lui Andreescu se întâlnește însă și o însușire, rar întâlnită într-o asemenea măsură, aceea de a diferenția cu o deosebită acuitate proprietățile specifice — cromatice și de substanță — ale materiei. La nivelul celei mai

66.
GĂINI ȘI COȘ

infim perceptibile diferențieri, acolo unde aparențele se învecinează pînă aproape a se confunda, Andreescu, datorită unei aptitudini de discernămint optic și a unei capacități de traducere tehnică a rezultatelor acestui discernămint, reușește să sugereze, într-un mod desăvîrșit, diferențele specifice de natură, de structură și de funcție, chiar la nivelul celor mai puțin perceptibile diferențieri între o nuanță și alta.

Spre deosebire de pictorii luminii, la Andreescu operează aceste diferențieri, în primul rînd, în planul culorii. Față de pictura practică în vremea lui de impresionisti, pictură în care lumina dizolvă formele reprezentării, cea a lui Andreescu se recomandă tocmai prin caracterul static, « înghețat » al formelor sale. Criticul care a folosit de curînd acest termen ⁴⁵ a înțeles, desigur, prin aceasta expresia pietrificată a materiei din pictura lui Andreescu. Iluzia materială este desăvîrșită, obiectele sînt exprimate cu precizie în raport cu distanța, cu toate atributele caracteristice materiei fiecăruia, și, totuși, dincolo de sugestia « realității » lor figurale, le percepem în același timp și ca pe niște « solide », alcătuite dintr-o materie proprie, independentă de datul real.

Alături de posibilitatea de a sugera materia « reală », și dincolo de aceasta, de a se oferi ochiului, în ipostază de materie « picturală » — expresie nemijlocită a însăși individualității ar-

67.
CEGĂ



tistului — culoarea în pictura lui Andreescu mai posedă o proprietate: aceea de sugerare a spațiului.

Pentru a înțelege stadiul la care au ajuns mijloacele de exprimare a spațiului prin culoare la Andreescu este necesar să reamintim felul în care această problemă a fost rezolvată în pictura veacurilor trecute. Înainte de invenția perspectivei aeriene — în pictura bizantină, romanică sau gotică — spațiul era figurat în termenii a două dimensiuni, cea de-a treia fiind doar presupusă. În această concepție, simultaneitatea timpului nu era reprezentată în mod sensibil. Acest lucru a devenit posibil abia prin invenția perspectivei. Odată cu apariția acestui instrument de reprezentare geometrică a spațiului, ca modalitate a articulării sale temporale, s-a pus și problema ca, alături de mijloacele grafice (perspectiva lineară), să se găsească și mijloacele în măsură să facă percepută desfășurarea în adâncime a culorii (perspectiva aeriană). Mijlocul cel mai simplu a fost temperarea culorii — respectiv, « deschiderea » ei — în funcție de distanță. Cu timpul, acestui prim mijloc i s-a adăugat un altul, decurgînd din observația că, prin natura lor, unele culori au proprietatea de a părea situate într-un plan mai apropiat, iar altele într-un plan mai depărtat. Nenumărate au fost modalitățile tehnice de a îmbogăți, și extinde resursele expresive cu privire la spațiu, prin utilizarea unor diluanți de mai mică sau mai mare fluiditate și consistență, combinați cu o foarte largă scară de substanțe rășinoase.

Din exemplul trecutului s-au distilat unele principii cu care, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, Corot și-a elaborat cunoscuta sa scară de valori-culori, apte să exprime cu egală eficacitate atît consistența materială a corpurilor, cît și spațiul în care ele se află dispuse la diverse distanțe. Sistemul său prezenta însă neajunsul pierderii transparenței spațiului și, ca urmare, decolorarea planurilor aflate în depărtare, neajuns care nu apare, cum am mai arătat, în lucrările sale de interior, sau acolo unde avea să reprezinte un spațiu redus.

Față de Corot, Andreescu dotează culoarea cu mai multă intensitate, fără a știrbi cîtuși de puțin impresia de distanță în care se înscriu formele, și aceasta în condițiile unei transparențe absolute a spațiului. Astfel, el realizează în mod deplin atît reprezentarea tridimensionalității spațiului, cît și unitatea simfonică a suprafeței. În acest scop, el concepe culoarea în două ipostaze distincte, fiecare din ele avînd resurse expresive specifice, pe care le reunește, la nivelul tușei, într-un întreg cromatic, în funcție de cerințele spațiului, dar și de obiectele care îl populează.



Una din aceste ipostaze este cea a unui *gri absolut*, lipsit de substanță cromatică expresivă, gri care posedă proprietatea unui *mediu spațial*, a unui *spațiu intern*, a unui « gol », din care lipsește orice pigment de culoare. Pentru a căpăta substanță, acest « gol » trebuie să primească în sânul său, în măsuri variabile, pigmentul pur al diferitelor culori. Cealaltă ipostază, opusă griului lipsit de consistență expresivă, este cea a culorii-substanță, deplin saturate. La nivelul tușei, aceste două entități de expresie distincte ajung în actul pictării a fi combinate într-un număr de trepte ce corespund necesităților de reprezentare în adâncime a diferitelor planuri și forme înscrise în spațiu.

În constituția internă a materiei picturale a lui Andreescu deosebim, așadar, două entități expresive cu funcții diferite: una, modelatoare, cu funcție de « conținător spațial », și alta, a substanței înseși, cu funcție de « conținut substanțial », furnizată de pigmentul oricărei culori cu care este umplut, în diferite grade de concentrație, « golul » spațial. Felul diferit de dotare cu pigment colorat al acelui gri « nesubstanțial » furnizează pictorului posibilitatea obținerii unei game variate de densități cromatice, de la preponderența maximă a griului colorat (colorat numai pentru retină, căci în realitate el apare astfel numai raportat la alte culori) pînă la preponderența maximă a culorii « pure » (cu observația că și aici impresia de maximă intensitate pigmentară este de fapt efectul unui raport de culori în diferite grade de concentrare). Stabilind astfel de relații, Andreescu obține, numai din culoare, expresia unei desăvârșite imaterialități a spațiului, ceea ce face posibilă păstrarea intensității culorii în toate ipostazele ei, de la griul abia colorat la culoarea egal de « pură » și de intensă, atît în planurile apropiate, cît și în cele depărate.

Această operație comportă un punct critic, care constituie maximum posibil de intensitate a culorii în coordonatele reprezentării sensibile a tridimensionalității spațiului. Nerespectarea acestui punct critic duce fie la prăbușirea unității simfonice a suprafeței în golul spațial tridimensional, fie la contracția spațiului tridimensional pînă la abolirea acestuia. Datorită calităților sale artistice native, Andreescu a sesizat de timpuriu existența unui asemenea punct critic și a știut întotdeauna să se oprească la gradul maxim de intensitate *substanțială* a culorii și la gradul minim al posibilităților ei de expresie *spațială*. Așa se face că pictura lui ne dă impresia unei maxime intensități cromatice, atît în domeniul griurilor colorate, cît și în acela al culorii « pure ».

Pentru a înțelege locul pe care Andreescu îl ocupă în problema posibilităților de exprimare a spațiului prin culoare, vom lua două exemple opuse: Corot și Van Gogh. În pictura primului se vedește preponderența expresiei *spațiale* a culorii, în timp ce în cea a lui Van Gogh predomină expresia *substanțială* a culorii. Astfel, în pictura ulterioară fazei olandeze și pariziene a acestuia din urmă, sugestia de adâncime este dată numai de grafismul figurației, singurul care mai pune încă în lucru — chiar dacă mult amendate — principiile perspectivei renascentiste. Culoarea însă, la el, a încetat să mai sugereze spațiul prin tehnica modelării, ea fiind folosită exclusiv pentru funcția expresiei ei polifonice.

Pictura lui Andreescu se plasează între aceste extreme ale cromatismului veacului al XIX-lea. Este vorba de o pictură la care participă două modalități expresive de sens contrar: una bazată pe sugestia unui spațiu tridimensional și alta în care acest spațiu tridimensional este contracara de unitatea desăvârșită a suprafeței cromatice. Cu ajutorul griului, Andreescu situează culoarea în spațiu la distanța dorită, indiferent de identitatea ei expresivă (de roșu, galben, verde etc.), fără a-i știrbi prin aceasta plenitudinea, griul rămânând ascuns în constituția acesteia. În acest echilibru de solstițiu, pictura sa este în același timp clasică și « expresionistă », tradiționalistă și modernă, cu adânci legături în trecutul picturii, dar și cu punți aruncate spre viitor. În aceasta ni se pare că stă o parte însemnată din semnificația operei picturale a lui Andreescu în concertul expresiei plastice a vremii sale.

« Expresionismul » lui Andreescu, la care se referea nu de mult Ion Frunzetti ⁴⁶, rezultă de fapt din modul cum este constituită materia cromatică a picturii sale. Spațiul interior al griului, elementul de bază al operei andreesciene cuprinde tensiuni ale unor culori de natură contrară, pe care pictorul le constrânge să se combine și să coabiteze în cuprinsul aceluiași spațiu interior al structurii culorii. Acestei constituții tensionale fundamentale i se adaugă resurse armonice corespunzătoare, respectiv cele care, în domeniul structurării tonale a universului său cromatic rezultă din punerea în ecuație a unui mod muzical « minor ». De predilecție armoniile picturii sale sînt « reci », « descendente », « sensibile », armonii realizate ca modalități diferite în cheia de verde-portocaliu-violet. Chiar armoniile de roșu-galben-albastru (gama majoră), nu sînt decît expresii complexe ale gamei « minore » (verde-portocaliu-violet). În constituția roșului din *Broboada roșie*, de pildă, a albastrului din *Model costumat în albastru*, sau a galbenului alterat din *Treierat*, devine ușor perceptibilă, la o privire mai

atentă, acțiunea subterană a unor combinații interne de verde-portocaliu-violet.

Prin *culoare* nu se înțelege la Andreescu domeniul exclusiv al culorii așa-zis « pure », intense, apropiată de cele șase culori de bază, de maxima lor intensitate de expresie fizică, așa cum ies ele din tub. Andreescu folosește rar asemenea domenii extreme ale expresivității culorii, și chiar atunci când o face, culoarea « pură » este la el întotdeauna integrată unor factori de mediu, avînd drept rezultat un oarecare grad de alterare a ei. Această « integrare în mediu » este poate cauza audienței de care pictura lui Andreescu s-a bucurat întotdeauna în rîndul amatorilor de artă aflați pe toate treptele înțelegerii, a rezonanței directe pe care a găsit-o încă de la începuturile sale în sensibilitatea privitorului, ceea ce nu se întîmplă, în genere, cu pictorii culorii neelaborate, necombustionate de trecerea ei prin sensibilitatea artistului.

Domeniul reprezentativ al cromaticii andreesciene este, așa cum aminteam, cel al griurilor colorate. Tonalitatea de ansamblu — mai bine zis, de fond — a picturii sale se află situată spre extremitatea « pală » a constituției culorii, cea care se apropie de griul extrem, acolo unde cele șase entități calitative ale culorilor de bază abia încep să se diferențieze, să devină perceptibile. Acesta este tocmai domeniul în care pictura lui Andreescu excelează, domeniu în care distanța dintre cei doi poli extremi: « pur »-« alterat » este foarte mare, ceea ce a creat artistului imense posibilități de extindere a expresiei cromatice. Care sînt mijloacele prin care Andreescu a reușit să dea griurilor sale colorate tensiunea celei mai intense culori « pure », cum a reușit apoi ca aceste griuri, extrem de diferențiate, să fie în același timp egal de strălucitoare și de intense, iată cîteva din miracolele picturii sale, prin care artistul pare a fi dat ființă, în gradul cel mai înalt cu putință, unor străduințe care de veacuri au constituit visul și piatra de încercare a oricărui mînuitor al penelului.

Cele două categorii formative ale expresiei cromatice andreesciene (constituția tensională spațio-substanțială a culorii și modalitățile armonice descendente, « minore »), sînt completate, așadar, de resursele unei a treia dimensiuni expresive: cea a polarității « pur » - « alterat ». Acești doi termeni trebuie luați într-un sens mai mult sau mai puțin convențional, ca operînd numai în anumite circumstanțe. Dacă pictori ca Gauguin sau Van Gogh au folosit în tablourile lor culori pure, Andreescu, din motivele arătate mai înainte, nu ajunge nicicînd în pictura lui la asemenea puncte de intensitate. Noi vom lua termenul de culoare « pură » în sensul în care poate

fi aplicat la orice fel de pictură, dar care, cu privire la cea a lui Andreescu, este singura și cea mai adecvată modalitate de înțelegere a artei sale. Este vorba de acea culoare « pură » care numai raportată la o culoare « tulbure », « alterată », de maximă complexitate, are aparența unei maxime limpidități și simplități structurale. Întreaga sa pictură este expresia punerii în lucru, pe lângă cele două categorii formative la care ne-am referit mai înainte, și a acestei a treia dimensiuni expresive.

Nu vrem să spunem că Andreescu ar fi « inventat » categoriile amintite. Ele sînt de fiecare dată invenția personală a oricărui artist autentic, iar acțiunea lor poate fi urmărită în modalități infinite variate, de-a lungul întregii picturi de șevalet, de la Velázquez la Matisse. Chiar într-un tablou ca *Bărci la Saintes Maries* de Van Gogh este ușor să urmărim expresia de puritate a albastrului cerului și al apei în raport cu gradul de alterare a culorii nisipului. Cu atît mai mult întîlnim aceste categorii într-o pictură ca cea a lui Andreescu, în care expresia spațială și substanțială a culorii se află în echilibru, pictură în care polaritatea « pur »-« alterat » devine unul din elementele expresive de bază atît pentru potențarea maximă a diferenței dintre limpezimea și gradul de alterare a diferitelor localități figurale, cît și pentru sublinierea expresiei de « adevăr » a artei sale.

La adăpostul unei aparențe formale clasice, pictura lui Andreescu posedă astfel o serie de caractere moderne, dintre care cele mai importante ni se par a fi cele în legătură cu culoarea. În compoziția cromatică a pînzelor sale demnă de subliniat e clara identitate spectrală a fiecărei culori în parte. În contrast cu Grigorescu, în a cărei viziune culoarea se subordonează luminii, la Andreescu rolul culorii este precumpănitor, chiar atunci cînd tema aleasă îi pune artistului problema rezolvării unei compoziții în ipostazele « neutre » ale culorii, lipsite de așa-numita lor « puritate ». Astfel, în *Stîncile de la Apremont*, pînză realizată prin intermediul unor variații de griuri colorate, fără reperul unei localități de culoare cu identitate spectrală clar formulată (roșul unei broboade roșie, albastrul unui cer, verdele unui frunziș, de exemplu), aceste griuri sînt, prin alcătuirea lor, « colorate », reductibile întotdeauna la gama lor de origine. Ele nu sînt lăsate niciodată să floteze în derivă, în zona neidentificabilă a vreunui « no man's land » cromatic, așa cum se întîmplă frecvent în pictura post-renascentistă, unde avem impresia că strădania pictorului a fost tocmai aceea de a șterge orice urmă a vreunei apartenențe a griurilor la o familie identificabilă de culori de bază. Aceasta



îl deosebește (în raport cu tradiția clasică) pe Andreescu de mai « modernul » — în desen — Grigorescu, în pictura căruia pe primul plan se află « valorile », incidental și nestructural colorate. El se situează, în ceea ce privește folosirea resurselor culorii ca mijloc de exprimare plastică, între două epoci, cea a trecutului și cea a epocii moderne, în care pictura sa se integrează totuși, în ciuda forme sale de sorginte mai curînd clasică.

Am amintit mai înainte că încă de la Buzău preocuparea pentru individualizarea formelor este lăsată de Andreescu pe planul al doilea, atît prin atenuarea voită, am zice, principială, a contrastelor de umbră-lumină (cîteodată chiar prin abolirea totală a umbrei), cît și prin lipsa oricărei sublinieri arbitrare a plasticității formelor cu ajutorul liniilor unui eventual desen, chiar prin culoare. Ceea ce pare că urmărește Andreescu în aceste lucrări (și ceea ce constituia încă de pe atunci evidenta

69.
BÎLCI

sa originalitate) reprezintă un gen de plasticitate, rezultată însă nu din desen, ci din *structurarea culorii în raporturi apropiate de culori specifice* și, în același timp, din a conferi fiecărei localități de culoare rolul unui termen dintr-un raport « muzical » față de culorile învecinate. Într-o lucrare ca *Ulcică cu flori* de la Galeria națională, lucrare la care ne-am referit în repetate rânduri, această concepție este condusă la un grad de realizare ce nu va fi depășit în claritate nici în cele mai bune ceasuri de mai târziu, atunci când, stimulat de exemple ilustre ale trecutului, își va încerca puterile în cuprinsul unor teme mai dificile și mai complexe.

Deși aparent tradițională ca formă, pictura lui Andreescu reprezintă o priză atemporală în artă, în sensul plasării ei într-un punct în care « modernul » — ca și entitatea luminii în pictura orientală — face parte din structura ei cea mai intimă, fără a i se pune în evidență fenomenologia. *Timpul*, în pictura lui Andreescu, se include în acea mare unitate imuabilă care este, totodată, cea a lui de demult și cea a viitorului, adică forma actuală a perenității. Această atemporalitate a artei sale o atestă azi și faptul că spiritele cele mai atașate ideii de avangardă în artă nu se pot sustrage interesului pentru pictura lui Andreescu. În fața ei, acestea se află descumpănite, deoarece nu-și pot explica, mai ales din perspectiva actuală, cum o creație pe care o găsesc revolută, din punctul de vedere al concepției formei, mai poate exercita o atît de puternică atracție asupra spectatorului, indiferent de poziția pe care s-ar plasa în judecarea unei opere de artă.

Pictura lui Andreescu aparține trecutului, dar și viitorului, prin subtilitatea ei și prin pluralitatea de sensuri pe care le conține. Pe deasupra caracterelor imediate ale « stilului », ea se pretează a fi atașată tradiției clasice, dar și unor neașteptate și moderne investigări în lumea culorilor. În ea găsim, difuze și integrate unei unități neclintite, proprii unei personalități puternic conturate, ecouri îndepărtat sublimat din Chardin și din perioada italiană și cea tardivă a lui Corot; înrudiri cu faza de început a maturității artistice a unui Manet, Pissarro sau chiar Van Gogh, cu interpretările cromatice ale luminii din pictura unui Cézanne; dar și anticipări ale perioadei « albe » a lui Utrillo, sau ale picturii unui Segonzac, unui Giorgio Morandi, sau unuia sau altuia din pictorii români actuali (aspect asupra căruia vom reveni).

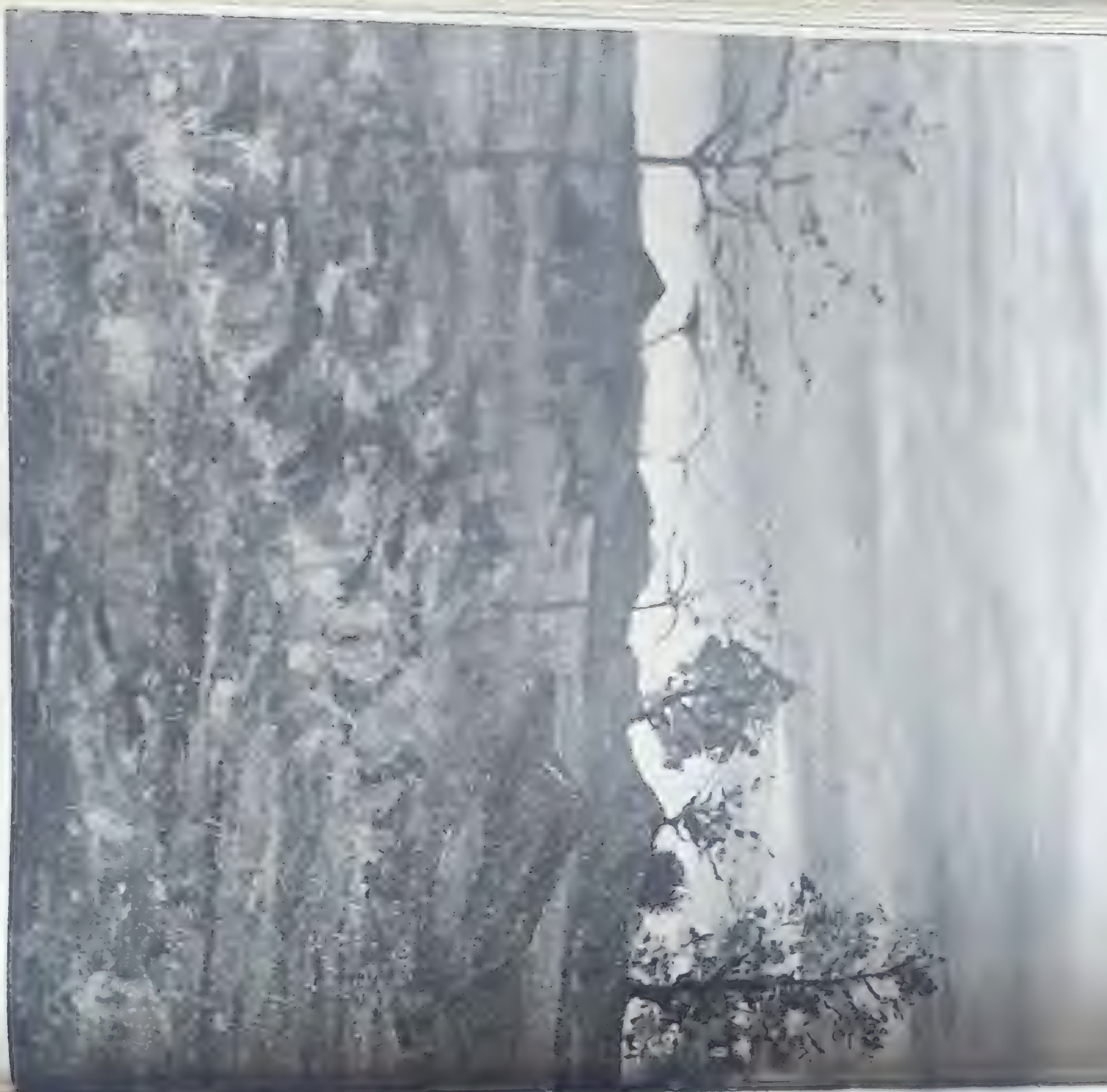
Fără a suferi ascendentul unic, stînjitor, al nici unui artist din trecut — în ciuda vizibilului său respect pentru « marea tradiție » și a admirației sale pentru Grigorescu —

fără a oferi eclectic un teren receptiv, de moale plasticitate, pentru nici un artist contemporan lui, Andreescu a știut să găsească o măsură justă, pe axa incoruptibilă a personalității sale, pentru a făuri o formă de artă reprezentativă. Pictura sa nu poate fi o lecție, nici măcar un exemplu — fiind vorba de creație — dar poate fi o mostră sugestivă cu privire la neîncetatele combinații și posibilități de a fi personal și autentic în artă. Ea ne dăruiește speranța că oricâte expresii artistice inedite ar mai apare, în artă rămîne totuși loc pentru mereu și mereu alte întruchipări personale, libere atît față de apăsarea vătămătoare a trecutului, cît și de prejudecata unei « modernități » cu orice preț.

III. Posteritatea artistică a lui Andreescu

Este greu de apreciat, numai pe baza lucrărilor executate în timpul șederii lui la Paris, unde l-ar fi condus pe Andreescu propriile căutări în domeniul picturii, dacă ar fi avut răgazul să lucreze mai mult decît cei trei ani pe care-i mai avea de trăit după sosirea lui în capitala Franței. Bazați pe exemplul lui Grigorescu, cît și pe cel al pictorilor care l-au urmat, putem însă presupune că nici Andreescu nu s-ar fi angajat pe calea investițiilor de ordin formal inițiate de impresionisti. Există mai mulți factori care pledează în favoarea unei atari presupuneri. Mai întîi conștiința — chiar dacă difuză, puternică, totuși, la cei mai reprezentativi dintre pictorii români care i-au urmat lui Grigorescu și Andreescu — de a face parte dintr-o altă sferă de cultură, cu alte coordonate și alte idealuri spirituale și culturale. Era vorba, așadar, în primul rînd, de o diferență de « conținut » a sensibilității, de o diferență de mesaj artistic. Realitățile din țara lor nu ajunseseră a fi identice cu cele care erau atunci la ordinea zilei la Paris. Artiștii francezi își puteau permite să problematizeze arta, dar pentru Grigorescu și Andreescu o astfel de atitudine cu privire la artă le-ar fi părut, desigur, total nepotrivită în raport cu problemele ce confruntau în acel moment societatea și cultura românească. Se pare că singura lor dorință a fost aceea de-a se forma ca artiști, de-a se desăvîrși profesional după exemplul celor mai serioși pictori cu a căror artă simțeau afinități, pentru ca, întorși acasă, să poată dota cultura țării lor cu o temelie solidă și sigură. Nu trebuie să se uite, de asemenea, că ambii artiști — în special Andreescu — nu ajunseseră la Paris prin propriile lor mijloace materiale, ci că erau stipendiați de persoane sau instituții în fața cărora trebuiau să-și justifice oricînd activitatea prin opere prezentînd cele mai bune garanții de seriozitate.

Poate că în loc de a căuta motivări plauzibile de ordin conjunctural ar fi mai rodnic să ne mărginim a vedea cauza acestei rezerve în propria lor structură sufletească și spirituală, în gradul de « intelectualizare » a gândirii lor artistice. Se știe că intelectualismul, adică trăirea realității în mod preponderent în planul ideii, predispune gândirea — în cazul de față, cea artistică — la proiectarea ei în domeniul ipoteticului, al speculativului. Dotați cu o structură sufletească și spirituală



configurată mai curînd pe actul de *a crede*, decît pe modern sceptica și caracteristic citadina deprindere de *a presupune*, Grigorescu și Andreescu vor fi găsit că drumul pe care se angaja în acel moment pictura impresionistă era de natură să deplaseze posibilitățile lor de exprimare spre niște zone ale limbajului plastic în măsură să-i înstrăineze atît de conținutul sensibilității lor, de consonanța acesteia cu mediul din care proveneau, cît și de idealurile lor naționale. Așa se explică poate faptul că, deși ei înșiși se opriseră — așa cum am văzut — asupra unora dintre experiențele impresioniste, ei n-au aderat totuși în mod deplin și definitiv la estetica impresionistă. Nu e cu puțință ca ei, în calitate de artiști, să nu-și fi dat seama de importanța și de valoarea descoperirilor de ordin formal ce aveau loc în acel moment în capitala Franței. Numai că, oricît de ispititoare, acestea au rămas străine structurii lor spirituale și artistice, Grigorescu și Andreescu preferînd să folosească procedee mai puțin libere de amintirea tradiției, dar mai conforme cu modul lor de a simți și cu gradul lor de disponibilitate intelectuală.

Mai mult decît această disponibilitate, cu un caracter poate mai puțin speculativ, propria structură sufletească a celor doi artiști români, aflată — am zice — mai aproape de domeniul « conținutului » decît de cel al « formei », pare să fi avut în acest sens un cuvînt hotărîtor în opțiunea lor artistică. Nu știm dacă picturii franceze îi sînt mai aproape preocupările pentru formă decît picturii altor popoare. Aceasta ar explica, poate, drumul pe care s-a angajat arta franceză în ultima sută de ani, și, dincolo de această epocă, a artei franceze de totdeauna. În ceea ce privește însă pictura românească, ea a manifestat — pînă foarte curînd — un atașament funciar față de determinantele condiției agrare a omului, într-un fel de legitimare a modului de existență condiționat de factori geografici, sociali și morali specifici, ce au condus la o axare epistemologică mai curînd pe coordonatele etice ale conținutului, decît pe cele estetice ale formei. Această axare nu a însemnat cîtuși de puțin o nesocotire a problemelor formale, ci numai subordonarea acestora unui conținut spiritual, necesitatea lăuntrică imperioasă de a face din ele nu un scop în sine, ci mijlocul cel mai adecvat pentru exprimarea acestui conținut.

Așadar, în timp ce pictura franceză din ultimele decade ale veacului trecut începea să manifeste un interes tot mai marcat pentru aspectele formale ale picturii, întemeietorii picturii moderne românești, Grigorescu și Andreescu, răspunzînd și ei — în felul lor — la solicitările momentului artistic

european, par a fi dat mai degrabă curs unui impuls interior ineluctabil de a exprima în modul cel mai fidel posibil, prin mijloace strict plastice, un conținut specific ariei de cultură din care făceau parte. În felul acesta, artiștii francezi vor evolua pe o coordonată orizontală, de extindere a cuceririlor tehnice și estetice ale picturii, prin părăsirea — parțială, la început, definitivă mai apoi — a procedeelor tradiționale, spre deosebire de artiștii români care vor fi atrași mai mult de adâncirea cunoștințelor picturale în vederea obținerii *calității*, adică de o mișcare pe o coordonată verticală.

În lucrările maeștrilor impresionisti, diferența de *calitate* față de trecut nu este încă sesizabilă, decît poate numai în sensul unei execuții mai puțin elaborate, mai spontane și mai rapide. Drumul deschis însă de ei s-a adâncit continuu în ultima sută de ani, elaborarea lentă cedînd tot mai mult locul unor experimente plastice, valabile pentru timpul strict necesar verificării unor idei interpretative — pe cît posibil, inedite — care să dea artei chiar și numai iluzia noutății.

Față de continua și rapida evoluție a picturii inițiate de impresionisti, Grigorescu și Andreescu s-au străduit să se afirme, cît mai deplin, în planul uneia și aceleiași concepții, pe care au socotit-o suficientă pentru ceea ce au avut ei de spus. Ei se comportau astfel ca niște componiști care folosesc o compoziție la forma căreia nu au adăugat nimic, dar căreia îi sporesc expresia prin elemente de conținut în ordinea profunzimii trăirii. La ei interesul pentru formă s-a limitat la preocuparea pentru desăvîrșirea operei lor, ceea ce i-a dus la un mare grad de spiritualizare a materiei picturale pe care au folosit-o. În această spiritualizare, ca rezultat al unei continue rafinări a mijloacelor materiale de exprimare, vedem aportul considerabil al pictorilor noștri, începînd cu Grigorescu și Andreescu și continuînd cu Luchian și cu cei de după el, la arta unei epoci care începea să piardă interesul pentru ceea ce s-a convenit a se numi, cu un termen oarecum vag, « realizarea » operei de artă, altfel zis, *calitatea* ei artistică.

Pe temeiul *calității*, pictura lui Andreescu nu a încetat să exercite, din momentul apariției sale, o irezistibilă atracție asupra pictorilor români care i-au urmat. În mod obișnuit, influența unui artist este judecată în măsura în care acesta marchează, într-un fel sau altul, viziunea și concepția artistică a altor artiști, contemporani sau ulteriori. Mai puțin izbitoare, dar prin aceasta nu mai puțin profundă, este înrîurirea pe care opera lui Andreescu, de pildă, a avut-o, într-o măsură mai mare sau mai mică, asupra celor mai de seamă reprezentanți ai picturii moderne românești. Fie că este vorba de

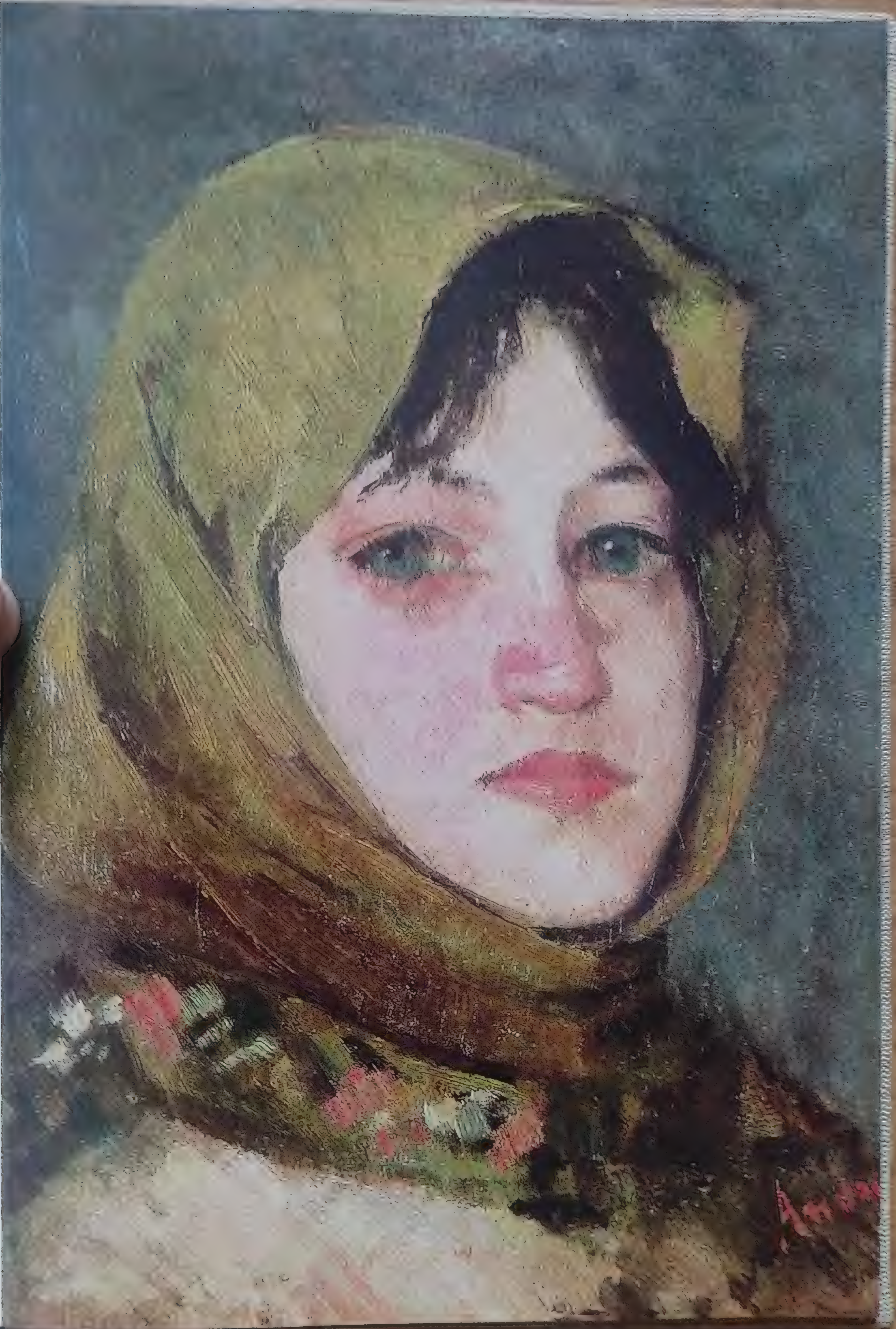
artiști care se revendică în mod explicit de la exemplul andreescian, fie că ne aflăm în prezența altora, mult mai numeroși, asupra cărora arta lui Andreescu s-a răsfrînt mai puțin direct, — ca simplu reper calitativ — opera acestui artist ni se pare a fi una dintre cele care au solicitat în gradul cel mai înalt conștiințele pictorilor români de după el.

În posteritatea lui Andreescu nu este greu să descifrăm momente de mai superficială sau de mai profundă înrîurire asupra vieții artistice din țara noastră. Astfel, generația lui Andreescu și cea imediat următoare au continuat să se afle, după cum se știe, sub ascendența directă a picturii maestrului de la Cîmpina. Însă poate n-am exagera dacă am discerne, chiar în opera acestuia, unele ecouri andreesciene. Ne gîndim la lucrări ca *Fata hangiului* (Galeria națională), *Ciobănaș cu oi în peisaj* (Muzeul de artă din Constanța), *Tîrg* (Muzeul de artă din Arad), sau *Cap de fată* (Muzeul de artă din Craiova), în care ni se pare că surprindem o mai accentuată luare în considerare a structurii formei și a culorii, decît ne obișnuise Grigorescu în alte tablouri ale sale.

De la apariția lui Luchian pe firmanentul artei românești și pînă la cel de al doilea război mondial, influența lui Grigorescu a început să pălească, în pofida faptului că pentru publicul larg el a rămas, pînă azi, maestrul necontestat al școlii românești de pictură modernă. Multe din personalitățile artistice care au reprezentat momentele de vîrf ale artei românești interbelice au continuat să trăiască, timp de cîteva decenii, sub influența picturii lui Luchian. Trebuie totuși să remarcăm că, atît pe timpul primatului artistic al lui Grigorescu, cît și în perioada interbelică, în care numele cel mai des invocat era cel al lui Luchian, iar arta lui Andreescu părea să ispitească în mai mică măsură forțele creatoare din țara noastră, cei mai de seamă pictori români au susținut întotdeauna exemplaritatea operei andreesciene. Într-o vreme cînd pentru mulți Nicolae Grigorescu mai întruchipa încă personalitatea cea mai proeminentă a artei românești, un pictor ca Jean Al. Steriadi a contribuit în mare măsură la impunerea, pe plan național, a picturii lui Andreescu. Împreună cu alți pictori sau importanți istorici de artă din generația sa (G. Oprescu, Al. Busuioceanu), Jean Al. Steriadi — cu autoritatea practicianului inteligent și lucid care a fost — s-a referit, nu în puține împrejurări, la valoarea excepțională a creației andreesciene.

Ecouri mai mult sau mai puțin distincte din pictura lui Andreescu sînt sesizabile în pictura unui Petrașcu, a unui Ressu sau a unui Iser. Așa cum reiese dintr-un articol publicat numai sub formă de fragmente, Lucian Grigorescu a nutrit

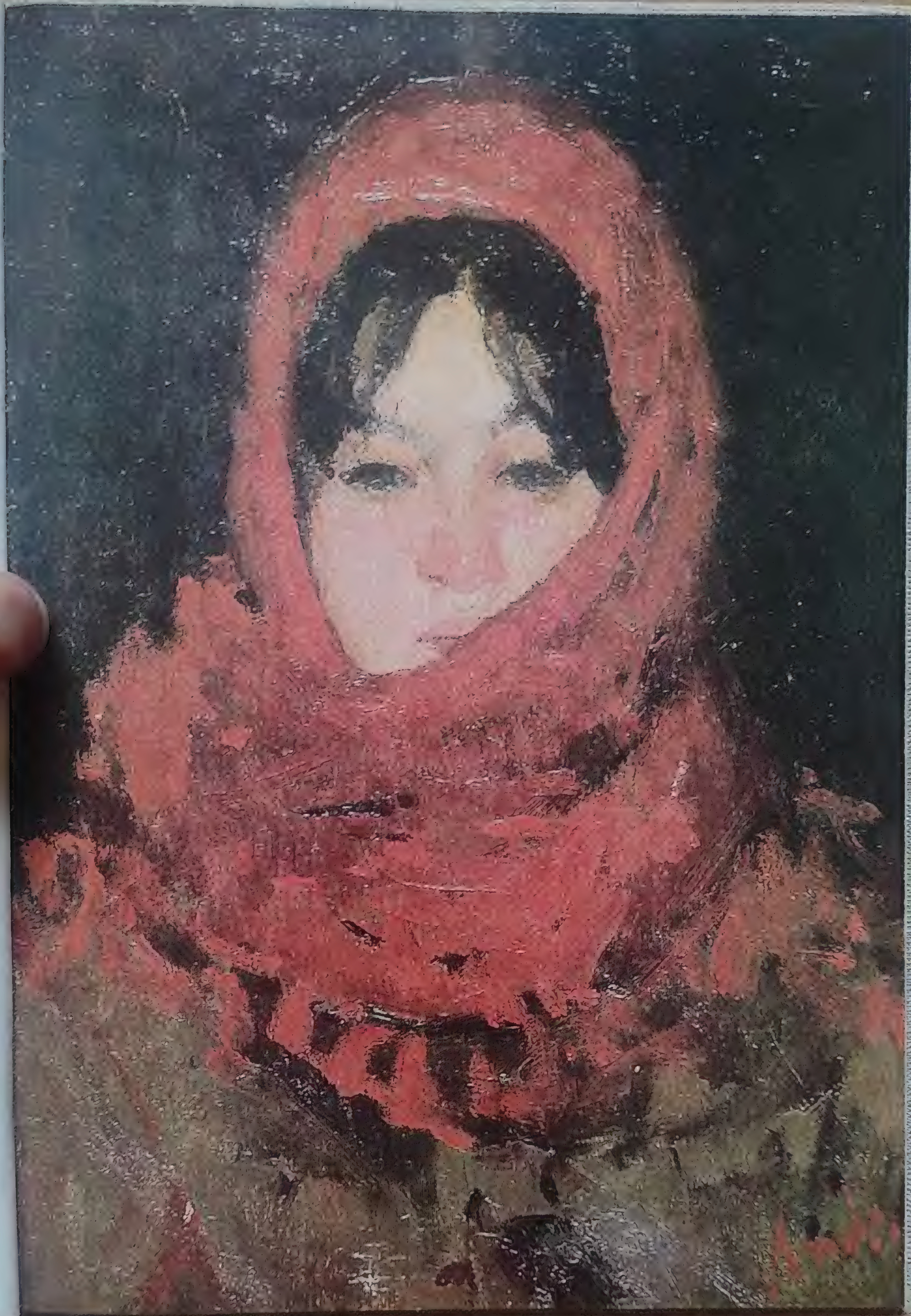
71.
ȚĂRANCA
CU BROBOADĂ VERDE



și el o mare admirație și a avut o mare înțelegere pentru arta lui Andreescu, lucru ce apare cu destulă evidență chiar și din producția sa artistică din jurul anilor 1924—1928, atunci când pictura lui se afla și sub semnul constructivismului lui Derain. Faptul că prezenta afinități cu pictura robustă, viguros construită, a lui Derain, este de natură să lămurească — într-o oarecare măsură — motivele pentru care Lucian Grigorescu considera pictura lui Andreescu drept « o perfecțiune », ea fiind « înainte de toate construcție, ritm, plasticitate »⁴⁷. De asemenea, în ciuda diferențelor de scriitură și de înțelegere a rolului *materiei* în economia tabloului, chiar și la Pallady răzbate ceva din spiritul picturii lui Andreescu. « În perioada peisajelor sale de la Bucium, în acele peisaje cu dealuri moldovenești unduioase / . . . / se simte vădit lecția lui Andreescu, dragostea lui pentru o anume gamă scăzută, patosul și calitatea gris-urilor, o anume melancolie, înțelegerea spațiului și a figurării spațiului, înțelegerea primordială că fiecare obiect este vid pentru alt obiect, că formele trăiesc și se scaldă în spațiu, lecție atât de magistral demonstrată de Corot, pe ale cărui urme Andreescu umblase la Barbizon și ale cărui lecții le sesizase desigur »⁴⁸.

Cu toate aceste referiri la arta lui Andreescu, pictorii din perioada interbelică pierduseră, totuși, contactul direct cu marea lecție de austeritate pe care a reprezentat-o creația andreesciană. Cu excepția lui Pallady sau a lui Ressu, prea puțin dispuși a se lăsa pradă farmecului insidios al aparențelor cromatice, pictorii români din această epocă și-au îndreptat cu precădere eforturile în explorarea resurselor expresive ale culorii la maximum saturate. Au privit, așadar, cu mai mult interes spre Luchian decât spre Andreescu, cu toate că o orientare către orizontul andreescian prindea a miji la unii dintre tinerii care apucaseră să expună puțin înaintea celui de-al doilea război mondial: Ion Țuculescu (lucrările din Grecia), Gheorghe Ionescu, Al. Țipoia, sau la cei care abia se formau, din punct de vedere profesional, în acea vreme: Pavel Codiță, Paul Gherasim, Afane Teodoreanu etc.

Poate, în parte, și datorită expoziției din anul 1950, care reunea cel mai larg ansamblu de opere importante prezentate pînă atunci, numele lui Andreescu avea să fie invocat cu tărie, ca un geniu tutelar al creației românești, abia la începutul deceniului al cincilea, în lucrările unora dintre tinerii care încă de pe atunci începuseră a constitui promisiunile cele mai autentice ale picturii românești actuale. Prezența lui Andreescu în conștiința plastică a momentului avea să se concretizeze cu prilejul expoziției organizate în primăvara

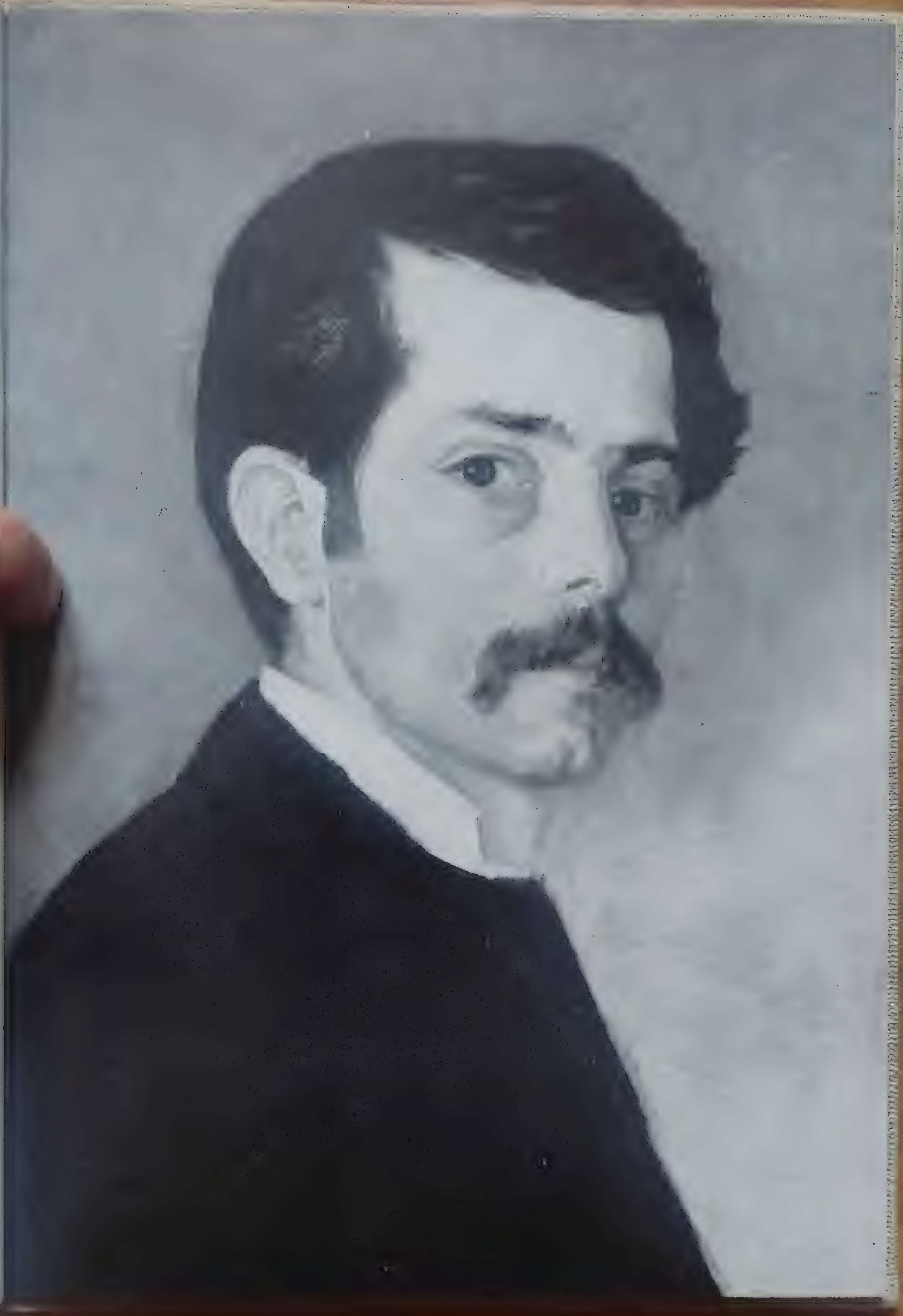


anului 1953, expoziție în cuprinsul căreia se făcea simțită prezența lui Andreescu în tablourile unor tineri ca: Pavel Codiță, Ion Bițan, Paul Gherasim, Virgil Almășan, Florin Niculiu, Constantin Crăciun, Gheorghe Iacob, Ștefan Sevastre, Ion Mărgărit, Mircea Ionescu, Afane Teodoreanu, și în cele ale mai vîrstnicilor: Dimitrie Ghiață, Al. Țipoia, Gheorghe Ionescu.

Polarizarea interesului tinerilor artiști pentru pictura lui Andreescu a reprezentat în același timp și primul semnal de alarmă împotriva postimpresionismului epigonic, cu întregul său cortegiu de « efecte » cromatice facile. În urma lui Luchian, generații întregi de pictori români trăiseră cu intensitate — unii dintre ei la un foarte înalt grad de realizare artistică — mirajul culorilor. În ochii lucizi ai tinerilor celui de al cincilea deceniu, căile de traducere a « senzației » numai prin culoare li se va fi părut, probabil, epuizate. Spunem, probabil, deoarece nici unul dintre ei nu și-a formulat la vremea respectivă poziția în mod explicit. Retrospectiv, putem însă presupune că, purtători ai unui nou mesaj social, uman și artistic, ei au reacționat, chiar dacă numai instinctiv, în modul cel mai adecvat.

Realismul tematic cerut de noile condiții de viață nu mai putea fi susținut în mod eficient prin academismul naturalist, practicat în acel moment de unii dintre pictorii conformiști. Nu ni se pare lipsit de semnificație faptul că în acel moment, cînd mai mult ca oricînd era nevoie de austeritate și de rigoare, n-a mai fost invocat nici numele lui Grigorescu și nici chiar cel al lui Luchian, ci — ca un fel de chemare la ordine — cel al lui Andreescu. Deși cei mai mulți dintre tinerii de atunci au evoluat mai tîrziu pe traiectorii diferite, adeseori divergente, aproape toți au păstrat în comun pînă azi trăsătura care i-a unit într-o anumită perioadă a activității lor: respectul pentru *calitatea* lucrului executat, domeniu în care numele lui Andreescu nu va înceta niciodată să ne apară ca unul dintre cele mai înalte puncte de referință.

Exemplul din acel moment a artei lui Andreescu a fost, poate, treapta necesară care a permis reluarea legăturilor — într-o nouă perspectivă — cu cealaltă expresie întregitoare a identității plastice românești: cea a colorismului, avînd drept cap de serie pictura lui Luchian. Este vorba de pleiada următoare de artiști formați sub puterea exemplului colorismului modern al lui Alexandru Ciucurencu. De acum înainte, mulți dintre pictori vor valorifica — evident, nu în mod direct, ci mai mult ca un reper de integritate și exigență profesională — fie lecția lui Luchian, exprimată în arta lui Ciucurencu și a



tinerilor grupați în jurul lui, fie pe cea a lui Andreescu, de amintirea căreia se leagă poate și unul din aspectele picturii lui Corneliu Baba și a elevilor săi. Cele două filoane principale, îmbogățite adesea prin elemente provenind din bogatul rezervor al tradiției artistice autohtone, continuă să trăiască și să se dezvolte sub mereu alte ipostaze, la ele adăugându-se, în mod firesc, sugestii provenind din alte zone ale căutărilor plastice europene și extra-europene. În ciuda mării sale diversități, o trăsătură a rămas pînă acum relativ constantă în peisajul artistic românesc: grija pentru *calitate*, însușire atît de magistral susținută în pictura lui Andreescu, dar care îi asigură și școlii de pictură românească de după el un loc aparte în ansamblul picturii europene.

- 1 Radu BOGDAN, *Andreescu*, vol. I — *Artistul în epocă*, București, 1969
- 2 Lionello VENTURI, *L'Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, 1938, p. 29
- 3 Radu BOGDAN, *op. cit.*, p. 190
- 4 « Andreescu șovăia încă în fixarea impresiilor sale. Poate că tot sugestia lui Grigorescu îl ademenea către o expresie mai vibrantă și mai luminoasă. Paleta lui nu era însă destul de complexă pentru asemenea efecte. Ea se oprea încă la un număr restrâns de colori, nu destul de pure nici de transparente, mai mult semitonuri, neutralizate, stinse ca efect și adesea opace. » (Al. BUSUIOCEANU, *Andreescu*, București, 1936, p. 21). Busuiocanu revine adesea asupra acestui caracter, specific — după el — picturii lui Andreescu
- 5 « Revista nouă », nr. 3 (15 martie), 1889
- 6 Lionello VENTURI, *Peintres modernes*, Paris, 1941, p. 212
- 7 *Propos et Présences — Gustave Courbet*, Paris, 1959, . 14 A se vedea și Lionello VENTURI, *Peintres modernes*. . . p. 209
- 8 De asemenea, în *Studiu — Pădurea de la Fontainebleau* (Paris, colecția Paul Aubry) și în *Peisaj de lângă Ante* (New York, Metropolitan Museum of Art)
- 9 Asupra valorii « schițelor » în raport cu lucrările definitive, pregătite pentru Salon, a se vedea și L. VENTURI, *op. cit.*, p. 141 și 143. Este cazul dealtminteri și al lucrărilor lui Constable (*op. cit.*, p. 54 și 60)
- 10 *Exposition de l'Art Roumain ancien et moderne — Catalogue* (capitolul: *La peinture moderne*), Paris, 1925, p. 73—74
- 11 Jean BOURET, *L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle*, Paris, 1972, p. 229 și notele biografice de la p. 246
- 12 Cîtă răspîndire au avut temele barbizoniste în genul peisagistic de la sfîrșitul veacului trecut s-a putut vedea pînă și în lucrările unor pictori « naivi » din Statele Unite, prezenți în expoziția « Vestul sălbatic », București, sălile Dalles
- 13 La acestea se pot adăuga și alte nume, ca cel al belgianului Alfred Courtens (1854—1943), sau ca cele ale olandezilor Antonis Mauve (1838—1888) și Jacob Maris (1837—1899). Dintre ei numai ultimul a lucrat în pădurea de la Fontainebleau. Totuși — așa cum a observat și BUSUIOCEANU pentru cei doi din urmă (*op. cit.*, p. 31) — ei pot fi incluși în rîndul adepților « Școlii de la Barbizon », menționați în această calitate și de Jean BOURET (*op. cit.*, p. 226—231)
- 14 La numele lui Munkácsy și László Paál, citați de Bouret a fi lucrat în pădurea de la Fontainebleau, se pot adăuga cele ale lui Bertalam Székely (1835—1910) și Géza Mészöly (1844—1887), în ale căror peisaje putem discerne, uneori, aceeași estetică avînd drept punct de plecare « Școala de la Barbizon »
- 15 Jean BOURET citează, în legătură cu « Școala de la Barbizon », și pe G. Demetrescu-Mirea, pe care însă noi l-am scos din cauză, deoarece momentul Barbizon a fost de scurtă durată în activitatea artistică a acestuia și fără consecințe asupra evoluției sale ulterioare. În lista pictorilor pe care i-am citat — americani și europeni — am pornit de la paginile consacrate de Jean Bouret acestui aspect al « Școlii de la Barbizon » (*op. cit.*, p. 226—231)
- 16 Charles KUNSTLER, *Pissarro — Villes et campagnes*, Lausanne, 1967, (International Art Book), p. 52
- 17 Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, în *Curiosités esthétiques — Oeuvres complètes*, II, Paris, Camlan Lévy, f.a./1935, p. 333—334
- 18 Vasile VARGA, *Nicolae Grigorescu*, București, 1973

- 19 Ne referim la peisajele de la Luvru: *Vedere din Italia* și *Interior de pădure* (*Sous bois*) ale primului și *Templul din Sageste* și *Vederea Coliseului*, ale celui de-al doilea
- 20 Iată ce spune, de pildă, Al. Busuiocanu: « Andreescu e un vrednic discipul, unul dintre cei mai buni discipuli ai școlii de la Barbizon » (*op. cit.*, p. 30)
- 21 Jean BÉURET, *op. cit.*, p. 233
- 22 *Ibidem*, p. 236
- 23 *Ibidem*, p. 239
- 24 *Ibidem*, p. 239
- 25 Jean LEYMARIE, *L'Impressionnisme*, vol. I, Paris, 1959, p. 11
- 26 *Ibidem*, p. 12
- 27 A se vedea capitolul *Cronologie și Concordanțe*, anul 1870
- 28 Jean LEYMARIE, *op. cit.*, p. 13
- 29 Cu prilejul expoziției organizate în 1974 la Grand Palais din Paris, pentru sărbătorirea centenarului Impresionismului, André Fermigier a evocat împrejurările primei manifestări, *ca grup*, a pictorilor impresionisti și reacția publicului și a criticii de artă față de acel eveniment (*L'Impressionnisme au Grand Palais — La gloire du présent*, « Le Monde », nr. 9234, 22—23 sept. 1974)
- 30 Lionello VENTURI, *Pour comprendre la peinture. De Giotto à Chagall*, Paris, 1954, p. 25
- 31 *Idem*, *Pictori moderni de la Manet la Lautrec*, București, 1968, p. 10
- 32 Radu BOGDAN reproduce articolul unui coleg de școală al lui Andreescu, din relatările căruia reiese clar modul « afectiv » al pictorului de a se apropia de motiv, respectiv de flori (articolul semnat Galu = Constantin Grăgulescu, publicat în « Românul » din 29 și 30 septembrie 1885, cf. Radu Bogdan, *op. cit.*, p. 267—269 și nota 295)
- 33 *Roemeensche kunst*, « Nieuw Rotterdamsche Courant », 1930, mai 11; M. V. (Viola Marie), *Roemeensche kunst in het Stedelijk Museum*, « Algemeen Handelsblad », 1930, iunie, 21; Al. BUSUIOCEANU, *Arta românească în Olanda*, în « Gîndirea », 1930, aug.-sept. (cf. Radu Bogdan, *op. cit.*, p. 338)
- 34 Al. BUSUIOCEANU, *Andreescu*, p. 40—41; G. OPRESCU, *Pictura românească din sec. al XIX-lea*, ed. II, București, 1943, p. 188
- 35 Radu BOGDAN, *op. cit.*, p. 142 și urm.
- 36 « Niciodată un artist român n-a fost, reproducînd un colț din pămîntul nostru, în același timp mai adevărat și mai ireal, mai exact în redarea detaliilor banale și mai plin de poezie » (G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 183)
- 37 Jean CASSOU, Emile Langui, Nikolaus Pevsner, *Les sources du Vingtième Siècle*, Paris, 1961, p. 11
- 38 Jacques LASSAIGNE, în « Artă și tehnică grafică », iunie-sept. 1938, p. 133
- 39 G. OPRESCU, *op. cit.*, p. 191
- 40 Scrisoarea lui Andreescu către Periețeanu, din 1880: « ... dar mi se pare că n-am venit aici să pierd și puținele calități pe care le aveam ». (R. BOGDAN, *op. cit.*, p. 227)
- 41 Despre clasificarea lui Poussin în Eugenio D'ORS, *Entretiens — L'Art et la Réalité*, Paris, 1934, p. 58 (cf. Eleonora COSTESCU, « Impresionismul » în *pictura românească — Jean Al. Steriadi*, în « Arta », 7/1974, p. 16)
- 42 Radu BOGDAN, *op. cit.*, p. 227
- 43 Într-o scrisoare trimisă de Andreescu prietenului său Gheorghe Panco puțin timp după instalarea sa la Paris, pictorul îi spune între altele: ... « galeriile de tablouri sînt grozave de tot » (*ibidem*, p. 111).
- 44 Relatare de I. L. GEORGESCU, *Amintiri despre Petrașcu*, în « Arta », 8/1968, p. 12 (cf. Eleonora COSTESCU, *Petrașcu*, București, 1975, p. 65)
- 45 Andrei PLEȘU, comunicare la comemorarea a o sută douăzeci și cinci de ani de la nașterea artistului (« Andreescu și estetica melancoliei », aula Academiei, 25 februarie 1975)
- 46 Ion FRUNZETTI, comunicare cu același prilej (« Subiectul plastic al operei lui Andreescu »)
- 47 Lucian GRIGORESCU, *Lui Andreescu — Omagiul pictorilor*, în « Arta », 12/1975, p. 10
- 48 Pavel CODITĂ, *Lui Andreescu — Omagiul pictorilor...* p. 10

74.
PAHAR CU GHIOCEI
ȘI VIORELE



74
CEI
LI

Cronologie și concordanțe*

1817

Se naște Andrei Dobrescu, tatăl lui Andreescu.

Aflat la începuturile picturii lui, Corot, în vîrstă de 21 de ani, începe să frecventeze pădurea de la Fontainebleau.

1819 Se naște Jongkind, unul dintre pictorii preimpresioniști.

1824 Se naște François Boudin, unul dintre pictorii preimpresioniști.

1826 În Italia, Corot pictează Narni, podul lui August pe Nera (Luvru), una din primele lucrări concepute în acel spirit ce va duce la reînnoirea picturii din veacul al XIX-lea, spirit ce va sta și la baza picturii lui Andreescu.

1828

Se naște Anastasia Pencovici, mama lui Andreescu.

1830 Corot pictează Catedrala din Chartres (Luvru).

1835 Corot pictează Femeie șezînd (Paris, colecție particulară). Tema, într-o interpretare înrudită, se va regăsi și în opera lui Andreescu.

1838 Se naște Nicolae Grigorescu, cel dintîi pictor român de plein-air.

1840 Corot pictează Castelul din Rosny (Luvru), lucrare de referință în opera artistului.

1843

La o dată necunoscută, între 1843—1849, are loc căsătoria lui Andrei Dobrescu cu Anastasia Pencovici, părinții viitorului pictor Andreescu.

1847

Cu ocazia marelui incendiu din București, Andrei Dobrescu pierde o parte din avere.

1848 Are loc revoluția din Principatele Române. Pictorii Negulici, Rosenthal și Iscovescu, participanți la revoluție, sînt siliți să se exileze.

Theodor Aman pleacă la Paris spre a-și completa studiile de pictură.

1849 Courbet pictează Spărgătorii de piatră (lucrare aflată pînă la cel de al doilea război mondial la Dresda — Gemäldegalerie). Expus pentru prima dată la Salonul parizian din 1851, tabloul a suscitat proteste vehemente.

1850

La 15/27 februarie se naște « în București sau împrejurimi » viitorul pictor Ioan Andreescu (R.B.p. 189).

Millet pictează Semănătorul (Boston — Museum of Fine Arts).

1851 Se stabilește la Paris doctorul român George Bellu (Georges de Bellio), viitor colecționar și susținător al pictorilor impresioniști, în etapa dificilă a existenței lor. Protector și prieten al lui Nicolae Grigorescu în timpul șederii acestuia în Franța.

Courbet pictează Domnișoarele satului (New York — Metropolitan Modern Art).

Daubigny pictează Secerișul (Luvru).

1853

Se naște Ana, sora pictorului Andreescu.

La Groot Zundert (Olanda) se naște Van Gogh.

1856

Se naște cea de-a doua soră a lui Andreescu, Elena, care sub numele de Galeani, a fost călugăriță la mănăstirea Țigănești (lîngă București) (R.B. p. 189 și 199).

* Precizăm că cele mai multe din datele biografice și din fișele muzeografice privitoare la ilustrații au fost luate, în primul rînd, din lucrarea lui Radu Bogdan (Andreescu, vol. I), iar apoi din fișele științifice ale unor muzee din capitală și din provincie.

1857

Se naște Alexandrina, cea de-a treia soră a lui Andreescu. Pentru a-i asigura o educație mai îngrijită, Andrei Dobrescu își înscrie fiul, Ioan, la pensi-onatul particular al lui Andreas Apostolatos, unde primește « cunoștințe de gramatică românească, primele noțiuni de aritmetică, de sintaxă latină, limbă grecească și gramatică franceză (R.B. p. 15).

1858

Se naște la București, la 14/26 octombrie, Cleopatra, cea de-a patra soră a lui Andreescu, care va muri de timpuriu (R.B. p. 189).

Monet cunoaște la Le Havre pe pictorul Boudin, care-l antrenează să lucreze în aer liber.

1859 Unirea Principatelor sub Alexandru Ioan Cuza.

Baudelaire elogiază în Salonul său din acel an « frumusețile meteorologice » ale lui Boudin.

1860

Pe o listă înaintată Eforiei școalelor de către Andreas Apostolatos, viitorul pictor figurează (al 7-lea) printre elevii externi, sub numele de Iancu Andrei (R.B. p. 15, 284 și nota 5).

Courbet deschide la Paris un atelier de pictură în care întrebuințează ca model un bou, în chip de manifest al realismului.

1861

Andreescu absolvă clasa a IV-a cu calificativul « bine ». Din motive rămase nedesluite, nu este dat la gimnaziu decât după doi ani. La 29 ianuarie/10 februarie se naște la București Dimitrie, fratele lui Andreescu (R.B. p. 189).

În toamnă, Grigorescu ia drumul Parisului unde ajunge spre sfârșitul anului.

1862 În martie, Grigorescu reușește la concursul de admitere la Școala de arte frumoase din Paris. În vară se îndreaptă spre Barbizon. Cucerit de adevărul naturii, renunță la studiile clasice ale Școlii de arte frumoase, aderând la curentul modern al picturii de plein-air.

1863

Ioan Andreescu, înscris în clasa I la Gimnaziul Gheorghe Lazăr din București, figurează pentru prima dată sub acest nume.

La 10/22 octombrie se naște Petre, fratele lui Andreescu, decedat și el de timpuriu, la 18 ani (R.B. p. 189).

Reîntors de la Barbizon la Paris, Nicolae Grigorescu frecventează ateliere libere unde desenează după nud și face copii după maeștri (G.O. și R.N., I, p. 81—93)

Are loc la Paris primul Salon « al refuzaților », unde Dejunul pe iarbă al lui Manet stârnește indignarea publicului și a criticii. Monet, Renoir, Sisley și Bazille părăsesc Școala de arte frumoase și lucrează împreună în pădurea de la Fontainebleau.

Moartea lui Delacroix și a lui Alfred de Vigny, promotori ai romantismului în plastică și în literatură.

Se naște Paul Signac.

1864

Probabil din pricina întreruperii studiilor, Andreescu este obligat să repete clasa I gimnazială.

Iau naștere Școlile de arte frumoase de la Iași și de la București (ultima avându-l drept director pe Theodor Aman).

Monet pictează la Honfleur împreună cu Boudin, Jongkind și Bazille. Pissarro expune la Salonul parizian, fiind menționat în catalog: « elev al lui Corot ». La același Salon, lucrările lui Cézanne sînt refuzate.

Se naște, la Albi, Henri de Toulouse-Lautrec.

1865

Andreescu obține premiul al II-lea la desen (Gimnaziul Gheorghe Lazăr din București) (R. B. p. 189).

Grigorescu pictează la Barbizon și în pădurea de la Fontainebleau.

La 25 aprilie se deschide la București prima « Expoziție a artiștilor în viață », la care participă pictorii Aman, Tattarescu, Szathmary, sculptorul Storck și alții.

Manet expune la Paris Olympia (Paris—Jeu de Paume), tablou care stârnește indignarea criticii și a publicului.

Pissarro se alătură lui Monet, Renoir și celorlalți pictori care admirau pictura lui Manet. Monet pictează Drumul de la Chailly-en-Bière, lângă Barbizon (Copenhaga, Ny Carlsberg Glyptothek). Pictînd împreună cu Monet în pădurea de la Fontainebleau, Bazille realizează Ambulanța improvizată (Paris — Jeu de Paume).



1866

Elev la Gimnaziul Gheorghe Lazăr, Andreescu obține la desen premiul I cu cunună.

Grigorescu continuă să picteze în Franța (*Interior de curte la Barbizon*, București — Galeria națională). Cam din aceeași epocă (1864—1867) datează și lucrările: *Peisaj cu stînci la Fontainebleau* (București — Galeria națională), *Satul Barbizon* (București — Muzeul Zambaccian) și *Apus de soare la Barbizon* (București — Galeria națională).

Monet pictează schița pentru Camille (*București — Galeria universală*), Doamna Monet cu ciinele (*Zürich — colecția Bührle*) și lucrarea definitivă Camille (*Bremen — Kunsthalle*).

Millet pictează Plug pe cîmpia de la Chailly (*Viena — Neue Galerie*).

Sisley pictează Stradă de sat la Marlotte (*Fontainebleau*) (*Buffallo — Albright Knox Art Gallery*).



75.
BÎLCI
ÎN PREAJMA
BUZĂULUI

1867 Întors pentru scurt timp în țară, Grigorescu se înapoiază în Franța, instalîndu-se la Marlotte. Participă cu 7 tablouri la Pavilionul României din cadrul Expoziției Universale de la Paris. Din această perioadă datează probabil *Intrarea în pădurea de la Fontainebleau* și *Paznicul de la Chailly* (ambele la Muzeul Zambaccian).

Corot devine cavaler al Legiunii de onoare și primește Medalia clasa a II-a pentru pictură la Expoziția Universală de la Paris. Prejudecățile estetice ale juriului Salonului duc la respingerea în bloc a lucrărilor pictorilor impresioniști. Courbet organizează un pavilion propriu cu 100 de lucrări. Baudelaire elogiază, în schimb, în Salonul din acel an, pe Manet și Pissarro.

Pissarro pictează: *Chei și pod la Pontoise* (Tel Aviv — Museum of Art) și *Colinele Jalais din Pontoise* (New York — Metropolitan Museum of Art).

Încetează din viață la Barbizon, în vîrstă de 55 de ani, șeful Școlii de la Barbizon, Théodore Rousseau.

Încetează din viață, în vîrstă de 87 de ani, Ingres.

Încetează din viață, în vîrstă de 46 de ani, Baudelaire.

1868

Absolvind clasa a IV-a (Gimnaziul Gheorghe Lazăr), Andreescu primește din nou la desen premiul I cu cunună. Se înscrie în clasa a V-a la Colegiul sf. Sava, unde are ca profesor de desen pe C. I. Stăncescu (*R. B. p. 190*).

La 1 mai se deschide la București cea de-a doua «Expoziție a artiștilor în viață», cu participarea lui Aman, Tattarescu, Lecca, Stăncescu și alții.

Grigorescu expune pentru prima dată la Salonul din Paris. Cu prilejul unei vizite în pădurea Fontainebleau, pentru a vedea operele artiștilor care lucrau acolo, Napoleon al III-lea îi reține lui Grigorescu un tablou (*Oală cu flori*) (*G.O. și R.N., II, 263*).

Se naște la Ștefănești (Botoșani) Ștefan Luchian.

Corot pictează Femeia cu perlă (*Luvru*), lucrare de referință care a contribuit la consacrarea oficială a pictorului.

Pissarro pictează Strada Gisors din Pontoise (*Viena — Neue Galerie*, una din lucrările cu care pictura lui Andreescu prezintă o înrudire mai marcată).

1869

Andreescu absolvă clasa a V-a la Colegiul sf. Sava din București, dar părăsește studiile liceale pentru a se înscrie la Școala de arte frumoase, de sub direcția lui Aman, la secția nou înființată — cu durata de doi ani — de desen linear și caligrafie (*R.B. p. 190*).

La Salonul din Paris Grigorescu este primit cu două lucrări (*Corțuri de țigani la apusul soarelui* și *Potîrnichi și prepelițe*, ambele la Galeria națională). Se înapoiază în țară trecînd prin Galiția. După o scurtă ședere în București, se stabilește la Rucăr. Din această perioadă datează *Bîlciul* (Brașov — Muzeul de artă) (*G.O. și R.N., I, 159*) și, poate, *Bîlciul* (Constanța — Muzeul de artă), temă ce pare să stea la baza unor lucrări cu subiecte similare, ale lui Andreescu. Întrucît tabloul lui Grigorescu nu este datat, situarea lui în jurul anului 1869 este strict prezumtivă. Același lucru și pentru *Casă țărănească* (Arad — Muzeul județean), care pare să stea la originea temei *Casă de țară* a lui Andreescu (Muzeul Zambaccian). Monet pictează *Natură moartă cu fructe* (*New York — colecția V. Astor*), lucrare avînd o îndepărtată înrudire cu *Natura moartă cu legume* a lui Andreescu (*Galeria națională*).

Courbet pictează *Faleză la Étretat* (*Luvru*).

1870

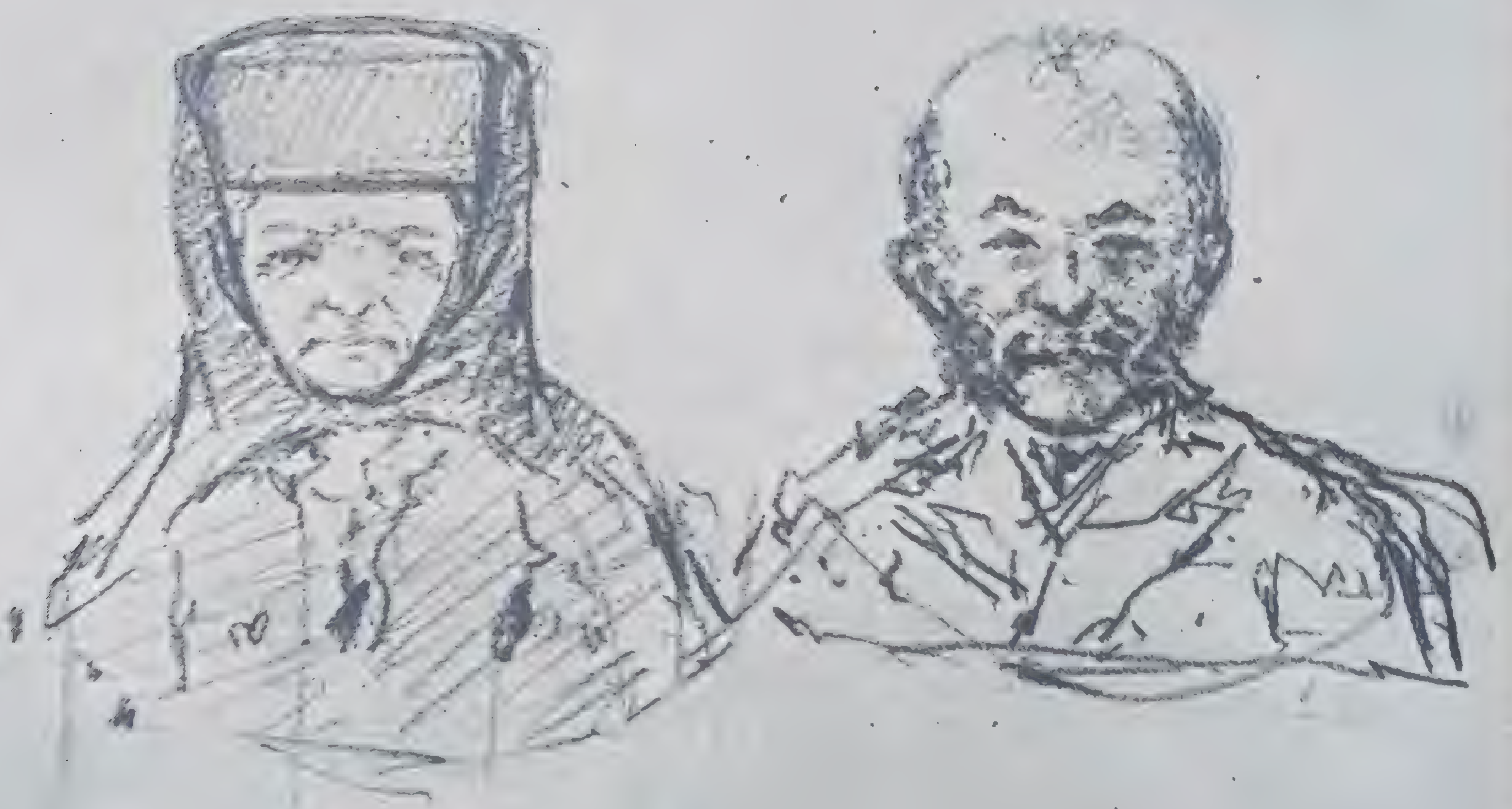
Andreescu își continuă studiile la Școala de arte frumoase din București, înscriindu-se și la cursurile de anatomie, perspectivă și estetică. Lucrează sporadic după model și în atelierelor de pictură ale școlii. La concursul de sfîrșit de an obține o mențiune la estetică și la istoria artei. De atunci datează, probabil, studiul de nud-bust (*Studiu de bărbat*, Galeria națională). Cu sprijinul lui Aman, Andreescu este numit profesor suplinitor la catedra de desen și caligrafie a Școlii de comerț din București. Deși reușise al doilea la concursul instituit în vederea obținerii unei catedre de desen și caligrafie, Ministerul Instrucțiunii Publice anulează concursul. Participă fără succes la concursul pentru obținerea unei catedre la gimnaziul din Brăila (*R.B.p.191*).

Războiul franco-prusac ocazională dispersarea grupului de pictori care lucrau în pădurea de la Fontainebleau, din care făceau parte și unii dintre viitorii pictori impresioniști. Înainte de-a se refugia la Londra — asemenea lui Daubigny și Monet — Pissarro pictase *Louvenciennes*, drumul spre St. Germain (*New York — colecția Sam Salz*) și Drumul spre Louvenciennes pe timp înnoirat (*Paris — Jeu de Paume*), ambele posedînd o pronunțată înrudire de concepție, viziune și tehnică cu pictura lui Andreescu.

Bazille pictează *Atelierul* (*Paris — Jeu de Paume*). Moare în războiul din 1870, în vîrstă de 29 de ani.

1871

Numit provizoriu profesor suplinitor la Școala de comerț din București, în urma insistențelor lui Aman, Andreescu nu primește salariu decît începînd cu 1 ianuarie 1871. Printr-o adresă a «Diviziunii școalelor» este însă «lăsat liber» pe data de 25 mai. În scurtul răstimp cît a funcționat la Școala



76.
CĂLUGĂRIȚA
ȘI BATRÎN

de comerț s-a prezentat și la concursul pentru obținerea unei catedre la Curtea de Argeș; deși avusese medic de numire, i s-a preferat alt candidat cu medic mai mică (*R.B. p. 191 și nota 180*).

Se naște la Iași Theodor Pallady.

Refugiat în Anglia, Pissarro pictează Drum spre Upper Norwood (München — Neue Pinakothek).

1872

La concursul de sfârșit de an, Andreescu obține medalia de bronz la estetică și istoria artei. De la 1 sept. va funcționa ca profesor la Seminarul episcopiei din Buzău.

Ion Ghica achiziționează cu 10.000 lei (cel mai mare preț plătit până atunci la noi pentru o pictură de șevalet), tabloul lui Grigorescu *Țiganka din Gherghani*.

La 15 mai se deschide la București cea de-a patra «Expoziție a artiștilor în viață». Se constituie societatea «Amicii Bellelor Arte». Se naște la Tecuci Gheorghe Petrașcu și la Fintăști Ștefan Popescu. *Reîntors în Franța, Pissarro pictează Peisaj de iarnă la Louvenciennes (Paris — Jeu de Paume) și Peisaj la Pontoise (Le Lavoir-Pontoise, Paris — Jeu de Paume). Ambele fac parte din categoria lucrărilor prezentând cele mai pronunțate similitudini de viziune, concepție și tehnică cu pictura lui Andreescu. Tot din acest an datează însă și Drum la Louvenciennes (versiunea «însorită», Paris — Jeu de Paume), caracteristică pentru deplasarea interesului lui Pissarro de la motivele cu cer acoperit — ce constituie punctul de contingență al picturii lui cu cea a lui Andreescu — la reprezentări în care tema începe a fi lumina soarelui.*

Sisley pictează Piața mică din Argenteuil și Canalul St. Martin (ambele la Jeu de Paume). Prima lucrare, în special, prezintă analogii cu pictura lui Andreescu.

Monet pictează Impresie, răsărit de soare (Paris — Muzeul Marmottan), lucrare de referință pentru estetica impresionismului. A fos



achiziționată de colecționarul român stabilit la Paris, dr. Georges de Bellio.

Cézanne pictează *Drum de sat la Auvers* (Basel — colecție particulară), tablou ce face parte din perioada preimpresionistă a artistului, prezentînd unele analogii cu pictura de mai târziu a lui Andreescu.

1873

Andreescu vine la București pentru a vizita prima expoziție a « Amicilor Bellelor Arte ». Acest eveniment este citat în literatura de specialitate despre Andreescu ca fiind cel care « trezește cu o forță neobișnuită vocația sa de pictor » (R.B. p. 192). Pictează *Felii de pepene roșu* (București — colecția dr. Liviu Dominic Rațiu).

În timpul verii « face o excursie pe valea Slănicului, trecînd prin Beceni și Minzălești și urcă spre regiunile împădurite din munții Buzăului, pînă la Bisoca și schitul Găvan ». Cu această ocazie realizează un număr de schițe și de desene cu aspecte din natură. (R.B. p. 192 și 325 nota 182).

« De la 1 septembrie este numit profesor de desen și caligrafie și la Gimnaziul comunal Tudor Vladimirescu din Buzău. . . » (R.B. p. 192)

Grigorescu întreprinde o călătorie în Italia.

Însoțindu-l pe Munkácsy la Barbizon, László Paál lucrează aici timp de patru ani.

Cézanne pictează *Casa spînzuratului din Auvers* (Paris-Jeu de Paume), lucrare de referință pentru perioada anterioară fazei impresioniste din activitatea sa (cu tușe mărunte și efecte de atmosferă). Casa spînzuratului prezintă unele înrudiri cu felul de tratare a primului plan din tabloul lui Andreescu *La arat*. Cézanne mai pictează *Răspîntia străzii Rémy* din Auvers și *Casa doctorului Gachet* la Auvers (ambele la Jeu de Paume). Ele fac parte din perioada realistă a artistului care prezintă puncte de contact cu pictura de început a impresioniștilor și cu cea a lui Andreescu.

1874

Andreescu cunoaște pe frații Alexandru și Iancu Demetriad, devenind profesorul de desen al celor două fiice ale lui Alexandru. Probabil că « tot acum cunoaște pe Alexandru Bellu, proprietar la Urlați, care va fi unul dintre cei mai importanți colecționari ai tablourilor sale » (R.B. p. 192—193). (Alexandru Bellu era nepot de frate al doctorului Georges de Bellio de la Paris).

« La 15 martie se deschide în capitală cea de-a doua expoziție a „Amicilor Bellelor Arte“, cu tablouri străine vechi, originale și copii; Andreescu pleacă pentru o zi la București ca s-o vadă ». În timpul verii, Andreescu « se abate pentru o vreme la mînăstirea Țigănești, unde are mai multe rude: călugărițele Galeani (propria sa soră), Platonida (o soră a tatălui) și Trifilia (fiica unei alte surori a tatălui). Se odihnește, face schițe, pictează ». Participă pentru prima dată la « Expoziția artiștilor în viață », deschisă la 13 octombrie la București. Din acest an datează unele desene executate în orașul Buzău și împrejurimi, într-un carnet pe care Andreescu îl va folosi ocazional și mai târziu (R.B. p. 193).

Pictează, probabil, *Iarna* (Galeria națională), una din lucrările în care concepția sa artistică apare încheată, chiar înaintea contactului cu pictura franceză.

Grigorescu se înapoiază din Italia, cu opriri la Atena și Constantinopol. Max Liebermann lucrează împreună cu Munkácsy la Barbizon. Intră în relații amicale cu Daubigny și cu Corot. Admiră pe Millet.

La Paris, în localul fotografului Nadar, se deschide prima expoziție de grup a pictorilor impresioniști (165 lucrări, 30 participanți), expoziție care a stîrnit vii controverse în public și presă. Pissarro pictează *Arătură* (Moscova — Muzeul Pușkin), lucrare înrudită prin temă atît cu *Grapă* și plug pe cîmpia de la Chailly (Viena — Neue Galerie) de Millet, cît și cu *La arat* a lui Andreescu.

1875

În timpul verii « Andreescu străbate satele de pe valea Buzăului, trecînd prin lunca Cislăului și ajungînd pînă la Rușavăț; își fixează impresiile în schițe ». Din septembrie este numit profesor la Școala de meserii din Buzău. (R.B. p. 193).

Andreescu pictează *Vînat cu rațe* (București — colecția Gheorghe Popescu), a doua sa pînză datată, din această perioadă.

Monet pictează *Trenul în zăpadă* (sau *Locomotiva*) (Paris — Muzeul Marmottan), lucrare de referință pentru estetica — nu însă și pentru tehnica — impresionistă.

Încetează din viață, în vîrstă de 79 de ani, Camille Corot.
Încetează din viață la Barbizon, în vîrstă de 61 de ani, Jean-François Millet, reprezentant de seamă al Școlii de la Barbizon.
La Hôtel Drouot din Paris se organizează prima mare vînzare de picturi impresioniste.

Se naște, la Bordeaux, Albert Marquet.

1876

« La 16 ianuarie, se deschide la București cea de-a treia expoziție a „Amicilor Bellelor Arte“, cu participarea largă a lui Grigorescu. Aceasta este, probabil, expoziția la care Andreescu a figurat cu *Oală cu flori*, *Plopi la marginea satului*, un *Peisaj din crîngul Buzăului* și niște *Pești*; trece neobservat de presă și critici. » (R.B. p. 193) Cam din această perioadă probabil datează și primul său *Autoportret*, *Natură moartă cu coș și legume*, *Tîrg de Drăgaică* și *Bîlci în preajma Buzăului* (R.B. p. 62, 72 și 77).

Grigorescu pleacă din nou în Franța, la Paris și la Vitré (Bretania). La Paris locuiește în același imobil cu dr. Georges de Bellio, al cărui portret probabil l-a făcut în această epocă (Paris — Muzeul Marmottan).

La Hobîța-Pestișani, se naște Constantin Brîncuși.

La Galeriile Durand-Ruel din Paris are loc cea de-a doua expoziție de grup a pictorilor impresionisti (fără Manet și Cézanne), expoziție din care dr. Georges de Bellio achiziționează pînza lui Monet *Impresie, răsărit de soare*.

Duranty publică lucrarea *La nouvelle peinture*, unde pentru prima dată este analizată pictura impresionistă.

Sisley pictează *Barcă în timpul inundațiilor* (Paris — *Jeu de Paume*), lucrare de referință pentru perioada de maturitate și de echilibru în tehnica impresionistă. Pictează și tabloul *Joagărul de la Long* (Paris — *Petit Palais*), în care — exceptînd scriitura — găsim marcate înrudiri cromatice cu pictura de maturitate a lui Andreescu. La Menton încetează din viață, în vîrstă de 68 de ani, Narcisse Diaz de la Peña.

1877

Războiul de independență. Andreescu este scutit de mobilizare ca susținător de familie (R.B. p. 194).

Grigorescu este chemat în țară pentru ca, împreună cu alți artiști (Carol Popp de Szathmary, Sava Henția, G. Demetrescu-Mirea), să însoțească armata română în campania din Bulgaria.

Se naște la Craiova Francisc Șirato.

Încetează din viață în exil, în vîrstă de 58 de ani, în mica localitate elvețiană La Tour de Peilz, lângă Vevey, pictorul comunard Gustave Courbet.

În aprilie se deschide la Paris, 6, Rue de Peletier, cea de-a treia expoziție de grup a pictorilor impresionisti (cu excepția lui Manet). La Hôtel Drouot are loc a doua vînzare de tablouri impresioniste (preț mediu: 169 franci, cf. Jean Leymaris, *L'Impressionnisme*, vol. II, p. 7). La Paris apare, sub conducerea lui Georges Rivière, publicația « *L'Impressionnisme* ».

Monet pictează seria de tablouri *Gara St. Lazare*; dintre ele unul, cel de la Muzeul Luvru, reprezintă o lucrare de referință pentru impresionismul ajuns în culmea dezvoltării sale teoretice și tehnice.

1878

« În martie, mai și noiembrie, Andreescu este zile de-a rîndul bolnav; probabil că acum se manifestă primele simptome ale tuberculozei; un certificat medical eliberat la 14/26 martie atestă reținerea în casă a artistului. Expune tablouri la Buzău și în cafeneaua agenției muzicale a lui Alexis Gebauer de pe Podul Mogoșoaiei... »

« În octombrie și noiembrie, Andreescu începe să facă demersuri pe lângă cunoscuți și prieteni, în vederea obținerii unei burse de studii în străinătate din partea autorităților administrative buzoiene; se bucură de sprijinul fraților Demetriad, al lui Alexandru Bellu, Scarlat Yarka, Nicolae Grigorescu; Iancu Marghiloman și Grigore Monteoru îi promet fiecare să-l stipendieze ei înșiși, cu o sumă modestă; colegii de profesorat de la seminar și liceu îl ajută cu împrumuturi. »

« La 1 decembrie, Andreescu înaintează Ministerului Instrucțiunii cererea de concediu pentru studii în străinătate. La 20 decembrie semnează pentru ultima oară în condica de prezență a seminarului și la sfîrșitul anului pleacă la Paris. » (R.B. p. 194—195). Se consideră că din acest an datează *Cumpăna*



79.
CUMPĂNA SATULUI

satului de la Galeria națională (*R.B. p. 80*), lucrare care însă, prin tratare, se leagă mai curînd de o perioadă anterioară, atunci cînd a fost pictat tabloul *Casa de ciurari*.

Primăria Capitalei îi comandă lui Grigorescu *Atacul de la Smîrdan*. László Paál, cu a cărei operă pictura lui Andreescu prezintă unele analogii de ordin tematic, este internat la azilul de alienați mintali din Charenton.

Are loc Expoziția Universală de la Paris. Apare primul studiu de ansamblu despre mișcarea impresionistă (*Th. Duret: Les Impressionnistes*). Încetează din viață, în vîrstă de 61 de ani, Charles-François Daubigny.

1879

La 15 ianuarie, Andreescu scrie în țară că s-a instalat la Paris, Hôtel Odéon, 13, rue St. Sulpice. Se înscrie la Academia liberă Julian, unde face studii de nud și figură. Vizitează expoziții și muzee. Este admis la Salonul parizian, care se deschide la 12 mai, cu ambele lucrări trimise: *Începutul primăverii* și *Bîlci în România*. În acest Salon figurează și Monet și Renoir. « După închiderea Salonului, Andreescu pleacă la Barbizon unde lucrează intens alături de Grigorescu; aici se mai află românii G. D. Mirea și Alexandru Djuvara » (*R.B. p. 196*).

Din toamna anului 1879 sau din primăvara celui următor se consideră a data *Pădure desfrunzită* de la colecția Zambaccian (*R.B. p. 125*).

Lucrarea este lipsită însă de degajarea pe care Andreescu o are în tablourile din această epocă.

« În decembrie obține din partea Eforiei bisericii Krețulescu — datorită doctorului Nicolae Krețulescu — o bursă suplimentară de 800 de lei, pe anul 1880. » (*R.B. p. 196*).

Datorită lui Grigorescu, dar poate și la recomandarea unuia din principalii săi susținători din țară, Alexandru Bellu, Andreescu face cunoștință la Paris cu unchiul de frate al acestuia, dr Georges de Bellio, în a cărui casă a putut

de asemenea să vadă pictură impresionistă (Aminteam mai sus că la Salonul din 1879, unde figura cu două lucrări, expuneau atât Monet, cât și Renoir).

Grigorescu este din nou în Franța, la Barbizon și la Paris, unde își păstrează atelierul până după 1890 (*G. O. și R. N.*, p. 264).

Are loc cea de-a patra expoziție de grup a pictorilor impresionisti (28, Avenue de l'Opéra, 10 aprilie — 15 mai). Se abțin de la participare: Renoir, Cézanne, Sisley, Berthe Morisot. Renoir are, în schimb, succes la Salon.



1880

La 3 februarie încetează din viață Andrei Dobrescu, tatăl lui Andreescu. Artistul se afla la acea dată în Franța. În același an, la 24 noiembrie, încetează din viață în vîrstă de 27 de ani, Ana Călinescu, sora mai mare a lui Andreescu. (*R.B.* p. 197).

În lunile de iarnă de la începutul anului, Andreescu pictează la Barbizon: *Iarna la marginea Barbizonului* (lucrare datată 1880) și *Iarna în pădure* (nedată).

La 16 ianuarie artistul scrie în țară de la Barbizon că va rămîne acolo pînă în februarie « pentru a face tablouri pentru salonul viitor » (*R.B.* p. 221).

La 18 martie scrie din nou în țară — de data aceasta de la Paris, unde se dusesse să predea tablourile pentru Salon — că se reîntoarce la Barbizon pentru a face « studii după natură de primăvară ». Adaugă că are intenția să rămînă la Barbizon pînă la 1 mai, data deschiderii Salonului, cînd va pleca la Paris, unde va rămîne pentru « a face studii de figură într-unul din atelierile artiștilor mari d-aci », aceasta în cazul că i se va trimite subvenția de 600 de franci promisă de un susținător din țară, Alexandru A. Nicolaescu, căruia dealtfel îi era adresată scrisoarea. (*R.B.* p. 225 și 228). La 19 aprilie scrie din nou în țară — de la Barbizon — că dorește să plece la Paris la 25 aprilie (în loc de 1 mai cum anunțase într-o scrisoare precedentă). « Vreau să mai studiez figura, scria pictorul, ca la anul viitor să pot expune tablouri unde figura să joace rol principal » (*R.B.* p. 231).

80.

LA MARGINEA
ORAȘULUI

Drumul mare și Pădurea de fagi suscită unele probleme de datare. Expusă la Salonul parizian, deschis la 1 mai 1880, prima lucrare, nedată, nu putea fi executată decît în vara anului precedent, deoarece reprezintă incontestabil un peisaj de vară. Înclinăm să credem că și tabloul *Pădurea de fagi* a fost realizat tot în 1879 — toamna — deși artistul l-a datat: 1880. Avansăm această posibilitate bazați pe următoarele considerente: 1. Termenul ultim de predare a lucrărilor pentru Salon era 20 martie; 2. Lumina, relativ puternică, indică un peisaj de toamnă tîrzie sau de primăvară timpurie; 3. În cea de-a doua alternativă însă ar trebui să discernem urme, oricît de slabe, de iarbă proaspătă, pe care oricît le-am căuta nu le putem identifica. Este deci posibil ca pînă la data de predare a lucrărilor, Andreescu să fi intervenit în pînza executată ceva mai înainte, completînd în atelier unele detalii și punînd cu acest prilej data ultimelor retușuri (1880).

Din perioada pariziană a anului 1880 ar putea data o parte dîn studiile de nud, cum ar fi *Cap de fată* (col. Margareta Teodoru), *Nud de femeie în picioare* (Muzeul Banatului din Timișoara), *Studiu de nud pe scaun* (colecția Eleonora Costescu) și *Nud culcat în pădure* (Galeria națională).

La 14 iulie Andreescu era din nou la Barbizon — părăsind a fi de curînd întors — de unde scrie că are intenția să rămînă pînă în toamnă (R.B. p. 232). Take Ionescu « care-și pregătește la Paris doctoratul în drept, cumpără *Pădurea de fagi* ». (R.B. p. 197). Împreună cu *Drumul mare*, *Pădurea de fagi* figurase la Salonul parizian din acest an (1880).

« În timpul verii lucrează din nou alături de Grigorescu » (R.B. p. 197). Cu acest prilej, Grigorescu pictează un tablou reprezentîndu-l pe Andreescu, în drum spre motiv, încărcat cu unelte de lucru (Galeria națională).

81.
LA MARGINEA
PĂDURII



Din vara anului 1880 datează, probabil, tabloul *Treierat* (Galeria națională). În toamna aceluiași an realizează peisajul de toamnă *La arat, Peisaj cu case și pomi*, precum și *Seară de toamnă la Barbizon* (lucrare cunoscută și sub numele de *Călăreț în amurg*), toate trei datate (1880).

« Către începutul iernii, Andreescu — foarte strimtorat materialicește — se întoarce în țară. Locuiește în București, probabil la hotelul Frascatti... În „L'Indépendance Roumaine“ cu data de 31 decembrie apare un articol al cronicarului plastic Ion Pipera, prin care se atrage atenția asupra dificultăților financiare întâmpinate de Andreescu, dificultăți ce-l împiedică să se întoarcă în Franța. În aceeași zi apare și în „Presa“, sub semnătura I. N., un articol favorabil lui Andreescu; cu acest prilej se face pentru prima oară o comparație între artistul nostru și impresioniști, subliniindu-se realismul modern al viziunii sale, dar deosebindu-i-se procedeele de cele ale faimoșilor inovatori » (R.B. p. 197).

Se naște, la Galați, Camil Ressu.

Are loc la Paris cea de-a cincea expoziție de grup a pictorilor impresioniști (10, rue des Pyramides), unde expune pentru prima dată și Gauguin.

1881

« Probabil la sfârșitul lui ianuarie, Andreescu sosește din nou în Franța. Petrece iarna și primăvara la Barbizon. Continuă să frecventeze, la Paris, Academia Julian și să facă studii de figură și model costumat » (R.B. p. 197). Este poate vorba, în cazul de față, de un alt atelier decât cele din cadrul Academiei Julian. În adevăr, o cercetare mai atentă a pînzelor lui Andreescu executate la Paris între 1879—1881, ne dezvăluie două medii de atelier absolut distincte. Unul, mai modest, era probabil cel de la Academia Julian (a se vedea, în acest sens, scaunul de lemn din *Studiu de nud pe scaun*, colecția Eleonora Costescu). Modelele sale costumate par a fi fost însă realizate într-un altfel de atelier, în care mobila este adesea « de stil », iar costumele — costisitoare și variate —, au fost furnizate poate de un teatru. Trebuie oare să vedem aici unul din atelierele — mai bine dotate —, din cadrul Academiei Julian, sau unul « din atelierele artiștilor mari d-aci », la care făcea aluzie în scrisorile din martie, anul precedent, adresate de Andreescu lui Alexandru A. Nicolaescu, scrisori la care ne-am referit ceva mai înainte. Oricare ar fi răspunsul, el trebuie să fi fost un atelier bine utilat, probabil același în care a lucrat și Ion Georgescu acele acuarele — datate tot 1881 — înfățișând figuri în costume de epocă (Cabinetul de stampe — Muzeul de artă al Republicii, inv. 31.584/6988 și 32.045/7450). Aceasta ar explica însemnarea lui Ion Georgescu pe o lucrare a lui Andreescu, cumpărată după moartea pictorului: « Andreescu, colegul meu d-atelier » (însemnarea apud R.B. nota 73). Este vorba, credem, de un atelier pe care ambii l-au frecventat cam în același timp al activității lor artistice pariziene, și nu de propriul lor atelier pe care l-ar fi folosit în comun, așa cum s-a crezut. Chiar în ipoteza că ar fi închiriat împreună un atelier la Paris, rămîne deschisă problema costumelor numeroase și scumpe, a căror chirie ar fi fost greu de suportat de cei doi artiști, în condițiile lor materiale de existență. Din această epocă datează *Băiat costumat* (colecția Zambaccian), *Femeie drapată în albastru* (Galeria națională) și *Model costumat* (fosta colecție Lazăr Munteanu), toate trei nedatate, precum și lucrarea datată 1881, *Femeie în roz* (Muzeul Academiei — G. Oprescu). Deoarece *Model în fotoliu* (Galeria națională) reprezintă același model cu *Femeie în roz*, credem că și această lucrare a fost executată tot în 1881.

Admisă la Salonul parizian din 1881 și datată tot 1881, *Iarna la Barbizon* (colecția Zambaccian), n-a putut fi realizată — evident — decât în lunile de iarnă de la începutul aceluși an. Lucrarea este prezentată elogios de periodicul francez « Le Constitutionnel », din 8 iunie. Cu referire la ea se scrie și în « L'Indépendance Roumaine » din 18 mai. Mai figurau la acel Salon și alți români aflați în acel moment în Franța: G. D. Mirea, Al. Djuvara și Ion Georgescu (R.B. p. 197).

O nouă « Expoziție a artiștilor în viață », deschisă la 9 mai la București. Andreescu participă cu *O dimineată la Barbizon* (cunoscută și sub numele de *Drumul mare*, lucrare ce fusese expusă cu un an mai înainte la Salonul de la Paris) și *Seară de toamnă la Barbizon* (azi cunoscută sub numele de *Călăreț în amurg*), lucrare pictată în toamna anului 1880. Cronicile din « Războiul român » (11 iunie) și din « Binele public » (12 iunie) îi sînt favorabile; dar tot în « Binele public » (17 iunie) apare o alta « cu aprecieri nedrepte și jignitoare... La 8 iulie juriul expoziției din București acordă distinc-





țiile și premiile: Andreescu nu obține nici măcar o mențiune » (R.B. p. 198). După închiderea Salonului parizian, unde participase cu *Iarna la Barbizon*, Andreescu se reîntoarce la Barbizon, unde continuă să picteze până la sfârșitul lui octombrie (*Cîmp cu flori și stînci*, *Colț de pădure* și *Peisaj cu arbori*, toate trei datate 1881; *Drumul satului* și *Cîmp* (după ploaie), ambele nedatate; *Stradă la Barbizon* (datat 1881); *Stradă la Barbizon, vara*, *Stradă la Barbizon cu șaretă*, *Stîncile de la Apremont*, *Peisaj cu flori și stînci* și *Strada*, toate nedatate (înșiruirea o facem în ordinea posibilă a execuției lor, în funcție de anotimp și ținînd seama de factură). « La 30 octombrie „Binele public” anunță că Andreescu s-a întors la București. În noiembrie expune peisaje și flori în vitrina agenției Gebauer » (R.B. p. 198). Pictează o serie de portrete, între care *Femeie din profil* (datată 1881).

Se naște la București Jean Al. Steriadi.

La Paris (35, Boulevard des Capucines), are loc cea de-a șasea expoziție de grup a pictorilor impresionisti, cu 13 participanți, între care și Gauguin.

1882

La București, în sala Stavropoleos, se deschide la 2 aprilie o expoziție cu lucrări ale unora dintre pictorii români. Prin faptul că Andreescu este prezent cu « peste 60 de tablouri », expoziția de la Stavropoleos poate fi considerată drept o adevărată retrospectivă a pictorului, singura de care s-a bucurat în scurta sa viață. În urma acestei expoziții, ca semn de prețuire deosebită, Andreescu este cooptat membru al « Clubului Tinerimii », al cărui președinte era dr. Kalinderu și din care mai făceau parte, dintre artiști, numai Aman și Grigorescu. Deși expoziția de la Stavropoleos n-a trezit în presa vremii, în ceea ce-l privește pe Andreescu, entuziasmul pe care l-a suscitât — și cu acest prilej — Grigorescu, nu se poate spune că ea a rămas fără ecou în rîndul cunoscătorilor și amatorilor de artă. Astfel Statul i-a cumpărat *Bătrîn cu plete*, pentru Pinacoteca din Iași, și *Pahar cu tufănele*, pentru cea din București (dispărut). În colecția Yarka intră *Iarna la Barbizon* și *Cîmp*, în colecția Bellu *Bîlci de Drăgaică* și *Pomi înfloriți*, în colecția Ioan Kalinderu *Drumul mare*, în colecția V. A. Urechia — ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice — *Crap* și *Cegă*. Au mai fost achiziționate tablouri

83.

CASĂ ÎN LIVADĂ

și de doctorii Davila, Petrini, Nicolae Kalinderu, de arhitectul Maimarolu, de inginerul Nicolae Cerkez. I. L. Caragiale a cumpărat cu acest prilej *Cîmp cu maci*. (R.B. p. 180) (Acest din urmă tablou, vîndut Statului în 1893, ar fi fost, după Radu Bogdan, sustras din lada ce urma a fi evacuată la Moscova — în timpul ocupației germane din 1917 — și înlocuit cu « un fals ». Acest tablou s-a înapoiat, împreună cu tezaurul restituit României în 1956 de URSS, și se află în prezent în patrimoniul Galeriei naționale, cf. R.B. p. 200 și 326, nota 203).

După închiderea expoziției de la Stavropoleos (18 iunie), « Andreescu este din nou bolnav, îl consultă vărul său doctorul Achille Zissu, Ludovic Fiala, Paul Petrini și Carol Davila. Știe că este condamnat. Continuă să picteze într-o cameră închiriată la hotelul Frascatti, dar locuința stabilă o are în Piața sf. Gheorghe Nou nr. 11, unde vine să-l îngrijească sora sa, Alexandrina. Probabil între timp a plecat pentru scurtă vreme la Predeal; posibil să se fi abătut și pe la Buzău. La 3 septembrie „Binele public” și la 9 septembrie „La Gazette de Roumanie” anunță starea gravă a sănătății lui Andreescu... La 22 octombrie/3 noiembrie — vineri la orele 4 după-amiază — Andreescu moare la domiciliul său din Piața sf. Gheorghe Nou. La 24 octombrie/5 noiembrie este înmormîntat provizoriu la cimitirul Bellu din București. Îl însoțesc la groapă — printre alții — Theodor Aman, arhitectul Paul Gottereau, pictorul G. D. Mirea, sculptorul Ion Georgescu, colecționarul Scarlat Yarka și prof. C. I. Stăncescu, care rostește discursul funerar » (R.B. p. 198—199). Oasele lui Andreescu, deshumate la 12 martie 1890, au fost depuse în osuarul mînăstirii Țigănești. La 22 iulie 1964, din inițiativa Academiei Republicii Populare Române, ele au fost ridicate și înhumate la cimitirul Bellu, sub lespedea monumentului funerar anume construit care acoperă deopotrivă mormintele lui Șt. Luchian, Gh. Petrașcu și Th. Pallady (R.B. p. 200 și 204).

Grigorescu călătorește în Franța (Bretania), unde pictează marine, peisaje cu figuri, vederi din Vitré.

Se naște la Ploiești Iosif Iser.

Încetează din viață Anton Chladek.

Are loc la Paris, la Galeria Durand-Ruel, a șaptea expoziție de grup (penultima), a pictorilor impresionisti.

Retrospectivă Courbet la Școala de arte frumoase din Paris.

1883

« La 9/21 ianuarie, familia lui Andreescu pune în vînzare — în cadrul unei expoziții deschise la Stavropoleos — 40 din tablourile rămase de pe urma artistului » (R.B. p. 199).

La 30 aprilie încetează din viață Edouard Manet, cu ale cărui tablouri înfățișînd flori (Doi trandafiri pe un ștergar, New York — colecția William S. Paley; Vas cu flori, New York — colecția Edwin C. Vogel; Buchet de liliac, Berlin — Staatliche Museen, Dahlem etc.), unele lucrări ale lui Andreescu (Trandafiri roz și mai ales diversele flori în pahar — în special Zambile în pahar) prezintă anumite analogii.

1884 Retrospectivă Manet la Școala de arte frumoase din Paris. Se naște Dunoyer de Segonzac, cel ce va relua, la o distanță de jumătate de veac, un gen de problematică plastică, în care se integrează și pictura lui Andreescu.

1885

În expoziția organizată în iunie la București sînt prezentate 28 de lucrări de Andreescu. La sfîrșitul lui septembrie, Constantin Drăgulescu publică în « Românul » un « cald și important articol asupra lui Andreescu » (R.B. p. 199).

Grigorescu termină *Atacul de la Smîrdan*. Expune la Intim-Club peste 60 de lucrări, unele închinat Războiului de Independență. Între 1881—1885, Van Gogh execută o serie de tablouri în care, plecînd de la Hals, se îndreaptă către acea concepție de tranziție ce precede impresionismul, concepție în care se cuprinde și pictura lui Andreescu (Varză, saboți și cartofi, 1881, Amsterdam — Muzeul Van Gogh; Plaja din Scheveningen, 1882, același muzeu; Tînără în pădure, 1882, Otterlo — Muzeul Kröller Müller; Cîmp cu flori (zambile), 1883, Upperville-Virginia — colecția Paul Melon; Bou înjugat (spre dreapta), mai 1884, Otterlo — Muzeul Kröller Müller; Peisaj de

toamnă din Nuenen, 1885, același muzeu; Cheiul din Anvers, 1885, Amsterdam — Muzeul Van Gogh).

1886

La o altă expoziție organizată de Intim-Club, în iunie, la București, expoziție unde figurează și lucrări de Grigorescu, pictura lui Andreescu este reprezentată prin 10 lucrări (R.B. p. 199).

Expoziție personală Nicolae Grigorescu la Paris, în sala Martinet. Cu acest prilej, comentarii elogioase ale criticului Arsène Alexandre.

Se naște, la Bîrlad, Nicolae Tonitza.

Se naște, la Huși, Ștefan Dimitrescu.

Se naște, la Giurgiu, Nicolae Dărăscu.

Are loc la Paris a opta și ultima expoziție de grup a pictorilor impresioniști (15 mai — 15 iunie).

Ajuns la Paris, Van Gogh pictează o serie de flori și de peisaje în care, în ciuda diferențelor de scriitură și a unor accente cromatice atonale, ne întâmpină o viziune și o concepție specifică atât fazei imediat premergătoare impresionismului deplin constituit, cât și picturii lui Andreescu. Este vorba de Vas cu gladiole roșii, Rotterdam — Boymans (a se compara ca factură cu Broboada roșie); cele două variante cu « Montmartre » și mai ales Vedere din Paris (toate trei la Muzeul Van Gogh din Amsterdam) (a se compara cu După ploaie din colecția Muzeului Academiei — G. Oprescu sau Margine de oraș de la Galeria națională); cele două variante cu trandafiri, prima la Otterlo — Muzeul Kröller Müller, iar a doua la Mannheim — Städtliche Kunsthalle (a se compara cu Ulciță cu flori și Trandafiri roz, ambele la Galeria națională). Toate tablourile lui Van Gogh menționate aici sînt din 1886.

1888 Se naște, la Colibași, Dumitru Ghiață.

1889

Cu prilejul inaugurării Ateneului Român se deschide o expoziție în care figurează și *Pădurea de fagi* a lui Andreescu.

« În ianuarie și martie, Delavrancea publică în „Democrația“ și „Revista nouă“ două entuziaste articole despre artist. » (R.B. p. 200).

Încetează din viață, în vîrstă de 78 de ani, Jules Dupré, una din figurile de seamă ale Școlii de la Barbizon.

1894 Se naște, la Medgidia, Lucian Grigorescu.

Se naște, la București, Henri H. Catargi.

Încetează din viață, în vîrstă de 81 de ani, Charles-Emile Jacque, unul din reprezentanții Școlii de la Barbizon.

1895 Pictorul belgian Frans Courtens pictează Potecă însorită (Anvers-Musée Royal des Beaux Arts). Opera acestui artist de mare longevitate (1854—1943) prelungește multă vreme o pictură situată, din punctul de vedere al concepției, în spațiul de tranziție dintre realismul barbizonist și impresionism.

1898 Încetează din viață la București sculptorul Ion Georgescu, prieten și coleg de atelier — la Paris — cu Andreescu.

1900

« Apare în „Literatură și artă română“ primul studiu biografic consacrat lui Andreescu, semnat de C. I. Stăncescu, fostul său profesor de estetică de la Școala de Belle-Arte » (R.B. p. 201).

1903 Se naște, la Tulcea, Alexandru Ciucurencu.

1906 Se naște, la Craiova, Corneliu Baba.

1907 Are loc marea răscoală țărănească.

Încetează din viață, la Cîmpina, Nicolae Grigorescu.

1910

« Din inițiativa și sub îngrijirea pictorului Jean Al. Steriadi, în cadrul celei de-a IX-a Expoziții a „Tinerimii Artistice“, se organizează la București o expoziție cu 26 tablouri de Andreescu. » Se inaugurează Muzeul Simu unde figurează lucrări importante de Andreescu (R.B. p. 201).

1912 Se naște Gheorghe Ionescu, a cărui operă prezintă înrudiri cu pictura lui Andreescu.

1923

« Se deschide la București, din inițiativa și sub îngrijirea organizatorică a prof. I. D. Ștefănescu, cea de-a treia expoziție de studiu a Fundațiilor Culturale, în care figurează 31 opere autentice de Andreescu. » (R. B. p. 202).





1924

« În cadrul „Expoziției bienale de la Veneția“, unde fuseseră trimise și câteva tablouri de Andreescu (printre care și *Iarna la Barbizon*), pictorul atrage în mod deosebit atenția criticii franceze și italiene; regele Italiei cumpără un *Peisaj de pădure* (netrecut în catalog), aparținând fostei colecții Yarka. » (R.B. p. 202).

1925

« Se deschide la Paris „Expoziția de artă românească veche și modernă“, în care figurează și zece opere importante de Andreescu, printre care *Iarna la Barbizon*, *Cumpăna satului* și *Pădurea de fagi*. Această expoziție atrage atenția istoricilor de artă H. Focillon și L. Réau » (R.B. p. 202). De acum datează ideea conform căreia « Diaz și Théodore Rousseau au fost aceia care au exercitat asupra lui (Andreescu) influența cea mai decisivă » (Cat. p. 73).

1927 « Se inaugurează Muzeul „Toma Stelian“, care în perioada dintre cele două războaie mondiale va fi — sub conducerea lui George Oprescu — instituția de stat cu cele mai importante și numeroase opere de Andreescu . . . La sfârșitul anului, se deschide în Capitală „Expoziția retrospectivă a artei plastice românești“, de la Ateneul Român, unde figurează și numeroase pânze de Andreescu » (R.B. p. 202).

1930

« Cu prilejul Expoziției de artă românească, deschisă succesiv la Haga și Amsterdam, o parte din critica olandeză aduce mari elogii lui Andreescu,

85.

PĂDURE
DE FAGI VARA

insistînd asupra apropierii dintre el și impresioniști » (*R.B.* p. 203). Datorită probabil unor corespondențe existente în modul de a percepe pictura sub unghiul picturalității, critica olandeză a sesizat de îndată amprenta principală a picturii lui Andreescu, cea care privea spre viitor. Față de interpretarea de pînă atunci a criticii românești și a celei franceze, care s-au lăsat înșelate de motivele barbizoniste, fără a da suficientă atenție interpretării moderne a acestora, critica olandeză făcea un mare pas înainte în direcția unei înțelegeri mai corecte a creației andreesciene.

1932

« Se deschide la București — cu ocazia inaugurării Fundației Dalles și a împlinirii a 50 de ani de la moartea lui Andreescu — o amplă expoziție închinată operei pictorului; este expoziția care stă la baza primei scurte monografii despre Andreescu, apărută la sfîrșitul anului și semnată de George Oprescu, precum și a bogatului studiu, publicat peste vară, într-o succesiune de foiletoane, de Al. Busuioceanu » (*R.B.* p. 203).

1936

« Apare — ca o dezvoltare a suitei de articole publicate cu patru ani înainte — monografia-eseu, bogat ilustrată, consacrată de Al. Busuioceanu lui Andreescu. În numărul din octombrie din „La Revue Hebdomadaire“, criticul de artă francez Jacques Lassaigue publică un important articol despre artist » (*R.B.* p. 203).

1947

« George Oprescu publică, în cuprinsul volumului *Trei maeștri ai picturii românești în secolul al XIX-lea*, cel mai cald și mai complet studiu monografic al său despre Andreescu » (*R.B.* p. 203).

1948

« La 28 octombrie, în ședință solemnă, Academia Republicii Populare Române alege pe Ioan Andreescu ca membru post-mortem al ei. » (*R.B.* p. 204).

1949

« Institutului de arte plastice din Cluj i se dă numele de „Ion Andreescu“. Se deschide la București „Expoziția retrospectivă a picturii românești“, în care figurează 26 opere ale artistului » (*R.B.* p. 204).

1950

« Statul român sărbătorește centenarul nașterii lui Andreescu. Cu acest prilej se deschide la București Expoziția Centenarului Andreescu (organizată de Radu Bogdan, cel care se va consacra în următoarele două decenii studierii vieții și operei artistului *n.n.*)», în care pentru prima dată sînt adunate și prezentate peste 100 de lucrări, aproape jumătate din acestea fiind pînă atunci necunoscute marelui public... Academia Republicii Populare Române instituie un premiu anual de pictură purtînd numele « Ion Andreescu » (*R.B.* p. 204).

1953 Față de tendințele către naturalism și academism apărute nu mult timp după cel de-al doilea război mondial, exemplul artei lui Andreescu, prin problematica sa specific plastică, a exercitat o puternică atracție asupra tinerei generații de pictori români născuți între 1920—1928, care-și făceau debutul artistic în acel moment. Acest fapt a apărut în toată amploarea cu prilejul expoziției zisă « a peisajului », pusă sub patronajul moral al lui Andreescu, organizată în primăvara anului 1954 în sălile Dalles.

1956 Are loc restituirea de către URSS a tezaurului artistic evacuat la Moscova de statul român în timpul războiului din 1916—1918. Cu acest prilej se înapoiază în țară, împreună cu alte lucrări valoroase, un număr important de lucrări de Andreescu.

1963 « În cadrul expoziției itinerante „Pictori români din a doua jumătate a secolului al XIX-lea“, organizată de Muzeul de artă al Republicii Populare Române, se prezintă pentru întia oară 14 tablouri de Andreescu la Timișoara, Arad, Craiova. Expoziția se continuă la Baia Mare, Satu Mare și Bacău » (*R.B.* p. 204).

1965 Încetează din viață, la București, Lucian Grigorescu, unul dintre pictorii români în opera căruia sînt valorificate sugestiile cu privire la expresia materiei picturale, provenind din pictura lui Andreescu. Lucian Grigorescu a dovedit o deosebită înțelegere față de acest aspect al artei lui Andreescu, așa cum rezultă din articolul — inedit — « Ion Andreescu și Sava Henția » (din care pînă acum nu s-a publicat

decît un fragment în « Lui Andreescu — Omagiul pictorilor », în « Arta », nr. 12/1975).

« Cu ocazia deschiderii la Dresda a Galeriei de artă modernă, un tablou de Andreescu figurează pentru întia oară într-un muzeu străin (Sălciile, împrumutat în continuare de la Galeria națională) » (R.B. p. 204).

1969

Apare primul volum din monumentală monografie consacrată lui Andreescu de Radu Bogdan, principalul cunoscător și exeget în viață al creației andreesciene (Editura Meridiane).

1975

Cu prilejul comemorării a 125 de ani de la nașterea pictorului au loc următoarele manifestări:

La 14 februarie, o seară muzcal-artistică la Muzeul de artă al Republicii. Vorbește: Dan Grigorescu. Recital de poezii din Eminescu (Lucia Mureșan și Val Săndulescu). Concert de cameră al Cvartetului « Academica » al Conservatorului « Ciprian Porumbescu » (Cvartetul op. 74 de Beethoven). La 25 februarie, ședința solemnă din cadrul Academiei. Iau cuvîntul: prof. V. Vătășianu (vedere de ansamblu asupra vieții și operei lui Andreescu); Ion Frunzetti (« Subiectul plastic al operei lui Andreescu »); Andrei Pleșu (« Andreescu și estetica melancoliei »);

86.

VINCENT VAN
GOGH:
TRANDAFIRI
ȘI BUJORI





87.
VINCENT VAN GOGH:
PEISAJ DIN
MONTMARTRE

Radu Bogdan (« De la Grigorescu la Andreescu »); Radu Ionescu (« Andreescu și publicul său »).

La 27 februarie, colocviu Andreescu la Uniunea Artiștilor Plastici. În program: Radu Bogdan (« Posteritatea lui Andreescu »); Pavel Codiță (« Andreescu și arta modernă românească »); Andrei Pleșu (« Andreescu și pictura în sistemul științelor naturii »); Paul Gherasim (« Contemplație și reflexiune »); Ion Frunzetti (« Andreescu, creator de limbaj »).

La 25 septembrie se deschide la Muzeul de artă al Republicii o amplă expoziție comemorativă cuprinzând opere de Andreescu din colecțiile muzeului și împrumutate de la alte muzee și colecționari, atât din București, cât și din provincie. Expoziția a rămas deschisă până la 17 noiembrie 1975.

Majoritatea tablourilor care au figurat la această expoziție au constituit o altă expoziție, deschisă la Galați între 4 decembrie 1975—4 ianuarie 1976.

La 30 octombrie 1975, o nouă seară muzeal-artistică la Muzeul de artă al Republicii, dedicată « Toamnei în vers, culoare și muzică ». A vorbit Edgar Papu: « Sentimentul toamnei în pictura lui Andreescu ». A urmat un recital de poezie și muzică.

Abrevieri:

R.B. (Radu Bogdan)

G.O. (George Oprescu)

R.N. (Remus Niculescu)

88.
CAP DE PATA
→



Lista reproducerilor

1. AUTOPORTRET
Ulei pe pânză; 95 × 65 cm
Nesemnăt; nedatat
București — Galeria națională (inv. 8)
2. IARNA
Ulei pe pânză; 19,5 × 30 cm
Nesemnăt; nedatat
București — Galeria națională (inv. 1151)
3. CAP DE COPIL
Ulei pe pânză; 15 × 12 cm
Semnătură apocrifă dr. jos: I. Andre; nedatat
București — Galeria națională (inv. 8264)
4. COACĂZE
Ulei pe pânză; 10,5 × 17,5 cm
Semnat dr. jos: I. Andreescu;
două semnături apocrife;
nedatat
București — Galeria națională (inv. 1278)
5. FELII DE PEPENE ROȘU
Ulei pe pânză; 27 × 37 cm
Semnat și datat dr. jos: I. Andreescu 1873
București — colecția dr. Silviu Dominic Rațiu
6. PIAȚĂ LA BUZĂU
Ulei pe pânză; 25 × 14,5 cm
Semnat dr. jos cu brun: Andreescu;
nedatat
Ploiești — Muzeul de artă (inv. 402)
7. ÎN SAT
Ulei pe pânză lipită pe carton; 7,6 × 13 cm
Nesemnăt; nedatat
București — Galeria națională (inv. 1785)
8. FETIȚĂ CU GĂINĂ
Ulei pe pânză lipită pe placa sintetică; 110 × 65 cm
Semnat dr. jos oblic cu roșu: I. Andre; nedatat
București — Galeria națională (inv. 1566)
9. CASĂ DE ȚARĂ
Ulei pe pânză; 26 × 38,5 cm
Semnat dr. jos cu roșu: Andreescu;
nedatat
București — Colecția Zambaccian
10. NATURĂ MOARTĂ CU COȘ ȘI LEGUME
Ulei pe pânză; 51,5 × 66 cm
Semnat dr. jos cu roșu: I. Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 69522/7462)
11. ULCICĂ CU FLORI
Ulei pe pânză; 34,5 × 29,5 cm
Semnat dr. jos cu roșu: I. Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 69502/7446)
12. ULCICĂ CU FLORI (detaliu)
13. ULCICĂ CU FLORI
Ulei pe pânză lipită pe carton; 33,5 × 26 cm
Semnat dr. spre mijloc cu verzui: I. Andre; nedatat
București — Galeria națională (inv. 69510/7450)
14. ULCICĂ CU FLORI DE CÎMP
Ulei pe pânză; 25 × 20 cm
Semnat dr. jos cu roșu: I. Andreescu; nedatat
București — colecția Radu Bogdan
15. CASĂ LA DRUM
Ulei pe lemn; 50 × 0,93 cm
Nesemnăt; nedatat
București — Galeria națională (inv. 560)
16. CEPE
Acuarelă pe hîrtie; 29 × 19,5 cm
Semnat stg. jos cu negru: Andreescu; nesemnăt
București — Muzeul de artă al R.S.R., Cabinetul de stampe
17. PORTOCALA DESFĂCUTĂ (fragment)
Ulei pe pânză lipită pe carton; 19,4 × 29 cm
Semnat dr. spre centru cu roșu: Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 1471)
18. GHIVECI CU RĂSAD
Ulei pe pânză; 27 × 18 cm
Nesemnăt; nedatat
București — colecția Eleonora Costescu
19. STUDIU DE NUD (bust de femeie)
Ulei pe pânză; 43,3 × 55,3 cm
Nesemnăt; nedatat
Lipova — Muzeul orășenesc (fost în colecția Eleonora Costescu)
20. ZAMBILE ÎN PAHAR
Ulei pe pânză; 32 × 29 cm
Semnat dr. jos cu alb: I.A.; nedatat
București — colecția dr. I. Pîrșcoveanu (fost în colecția Al. Bîrlădeanu)
21. TÎRG DE DRĂGAICĂ (fragment)
22. TÎRG DE DRĂGAICĂ
Ulei pe pânză; 32 × 54 cm
Semnat dr. jos cu roșu: Andre; nedatat
București — Galeria națională (inv. 787)

23. **DRUMUL MARE**
Ulei pe pânză; 95 × 146,5 cm
Nesemnăt; nedat
București — Galeria națională (inv. 1137)
24. **PĂDURE DESFRUNZITĂ**
Ulei pe pânză; 65 × 81 cm
Semnat dr. jos cu negru: Andreescu;
nedat
București — Colecția Zambaccian
25. **JEAN-FRANÇOIS MILLET:**
GRAPĂ ȘI PLUG
PE CÎMPIA DE LA CHAILLY (1866)
Ulei pe pânză; 70 × 73 cm
Viena — Kunsthistorisches Museum
(Neue Galerie)
26. **LA ARAT**
Ulei pe pânză; 65 × 95 cm
Semnat și datat dr. jos cu brun:
Andreescu / 880
București — Galeria națională (inv. 343)
27. **CAMILLE PISSARRO:**
ARĂTURĂ (1874)
Ulei pe pânză; 49 × 64 cm
Moscova — Muzeul Pușkin
28. **NUD CULCAT ÎN PĂDURE**
Ulei pe pânză; 59,5 × 80 cm
Nesemnăt; nedat
București — Galeria națională (inv. 9)
29. **STÎNCILE DE LA APREMONT**
Ulei pe pânză; 81 × 65,5 cm
Nesemnăt; nedat
București — Galeria națională (inv. 907)
30. **IARNA ÎN PĂDURE**
Ulei pe pânză; 71 × 60 cm
Semnat dr. jos cu brun:
Andreescu; nedat
București — Galeria națională (inv. 1979)
31. **IARNA LA MARGINEA BARBIZO-**
NULUI
Ulei pe pânză; 16,5 × 37 cm
Semnat apocrif dr. jos cu roșu:
Andreescu; datat: 1880
București — colecția Valeria Crăciun
32. **PĂDUREA DE FAGI**
Ulei pe pânză; 100 × 150 cm
Semnat jos și datat: I. Andre 1880
București — colecția acad. D. Dumitrescu
33. **STUDIU DE NUD PE SCAUN**
Ulei pe pânză; 60,5 × 47 cm
Nesemnăt; nedat
București — colecția Eleonora Costescu
34. **PERSONAJ ÎN COSTUM SPANIOL**
DE EPOCĂ
Ulei pe lemn; 32,8 × 23,6 cm
Semnat dr. jos cu roșu:
Andreescu; nedat
București — colecția Lilia și Mircea Deac
(fost în colecția Lazăr Munteanu;
date comunicate de Radu Bogdan)
35. **FEMEIE DRAPATĂ ÎN ALBASTRU**
Ulei pe pânză; 0,55 × 50,5 cm
Nesemnăt; nedat
București — Galeria națională (inv. 1554)
36. **BĂIAT COSTUMAT**
Ulei pe pânză; 64,2 × 52,3 cm
Nesemnăt; nedat
București — Colecția Zambaccian (inv. 26)
37. **POMI ÎNFLORIȚI**
Ulei pe pânză lipită pe carton;
29 × 39 cm
Semnat dr. jos cu roșu:
Andreescu; nedat
București — Galeria națională (inv. 767)
38. **ALFRED SISLEY:**
JOAGĂRUL DE LA LONG (1876)
Ulei pe pânză; 51 × 65 cm
Paris — Petit Palais (fost în colecția
dr. Bellio)
39. **CAMILLE PISSARRO:**
DRUMUL SPRE LOUVENCIENNES
(1870)
Ulei pe pânză; 45 × 55 cm
Paris — Jeu de Paume
40. **ALFRED SISLEY:**
PASARELA DE LÎNGĂ ARGEN-
TEUIL (1872)
Ulei pe pânză
Paris — Jeu de Paume
41. **PERSONAJE ÎN IARBĂ**
Ulei pe pânză lipită pe lemn; 11,3 × 22 cm
Semnat dr. jos cu roșu: Andreescu;
nedat
București — Galeria națională (inv.
69520/7460)
42. **FEMEI COSÎND ÎN PĂDURE**
Ulei pe lemn; 26,5 × 34,8 cm
Semnat dr. jos cu roșu: Andreescu;
nedat
București — Galeria națională (inv. 3666)
43. **LA COSITUL FÎNULUI**
Ulei pe lemn; 13 × 22 cm
Semnat dr. jos cu roșu; nedat
Sibiu — Muzeul Brukenthal (inv. 1005)
44. **LA MUNCA CÎMPULUI (PEISAJ**
CU CĂPIȚĂ ȘI PLUG)
Ulei pe carton; 24 × 33 cm
Nesemnăt; nedat
Craiova — Muzeul de artă (inv. 1395)
45. **DRUMUL SATULUI**
Ulei pe pânză; 20,5 × 47 cm
Semnat în pastă, lîngă dedicația
« À Mr. Athanasiade éstime Andreescu »;
nedat
București — Galeria națională (inv. 700)
46. **DRUMUL SATULUI (fragment)**
47. **OALĂ CU FLORI**
Ulei pe pânză; 31,5 × 23,5 cm
Semnat dr. jos cu roșu:
Andreescu; nedat
Cluj — Muzeul de artă
48. **OALĂ CU FLORI**
Ulei pe pânză; 65 × 50 cm
Nesemnăt; nedat
București — colecția Aurel Stroe
49. **DRUM ÎNTRE LANURI (CU MACI**
ȘI CĂPIȚE)
Ulei pe pânză; 20,5 × 33,5 cm
Nesemnăt; nedat
București — Colecția Oprescu (inv. 93)
50. **CÎMP (DUPĂ PLOAIE)**
Ulei pe pânză; 20,5 × 34,2 cm
Nesemnăt; nedat
București — colecția Zambaccian
(inv. 22)

51. TREIERAT
Ulei pe lemn; 24,5 × 35 cm
Semnat dr. jos cu brun:
Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 3339)
52. STÎNCI ȘI MESTECENI
Ulei pe pânză; 56 × 46,5 cm
Semnat dr. jos cu negru:
Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 2726)
53. STRADĂ LA BARBIZON
Ulei pe pânză; 37 × 49 cm
Semnat dr. jos cu roșu:
Andreescu; nedatat
Cluj — Muzeul de artă (inv. 4091)
54. STRADA
Ulei pe pânză; 17 × 25,5 cm
Semnat dr. jos cu roșu; nedatat
Iași — Muzeul de artă (inv. 1388)
55. STRADĂ LA BARBIZON
Ulei pe lemn; 26,5 × 35,5 cm
Semnat și datat dr. jos cu roșu:
Andreescu 1881
București — Galeria națională (inv. 69507/7447)
56. STUDIU DE NUD PE SCAUN
(fragment)
57. FEMEIE DRAPATĂ ÎN ALBASTRU
(fragment)
58. STUDIU DE MODEL COSTUMAT
(FEMEIE ÎN FOTOLIU)
Ulei pe pânză; 78,3 × 55,2 cm
Nesemnat; nedatat
București — Galeria națională (inv. 69518/7458)
59. IARNA LA BARBIZON
Ulei pe pânză; 54 × 65 cm
Semnat și datat dr. jos cu brun:
Andreescu 1881
București — Colecția Zambaccian (inv. 19)
60. FEMEIE ÎN ROCHIE ROZ
Ulei pe lemn; 35 × 26,7 cm
Semnat stg. jos cu alb și datat:
Andreescu Paris 1881
București — Colecția G. Oprescu (inv. 44)
- 61—62. LA ARAT (fragmente)
63. STEJARUL
Ulei pe pânză; 65 × 49 cm
Semnat dr. jos, cu dedicație:
« Semn de recunoștință Dlui N. Krețulescu » Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 907)
64. COLȚ DE PĂDURE
Ulei pe lemn; 18,5 × 24,5 cm
Semnat dr. jos cu roșu:
Andreescu și datat: (1)881
București — Galeria națională (inv. 3609)
65. TRANDAFIRII ROZ
Ulei pe pânză; 28 × 49 cm
Semnat dr. jos cu roșu:
Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 1156)
66. GĂINI ȘI COȘ
Ulei pe pânză; 54 × 65 cm
Semnat dr. jos cu roșu:
Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 604)
67. CEGĂ
Ulei pe pânză; 35 × 66 cm
Semnat dr. jos cu roșu:
Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 2135)
68. RAȚE SĂLBATICE
Ulei pe pânză; 77,5 × 62,5 cm
Semnat dr. jos cu roșu:
Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 2725)
69. BÎLCI
Ulei pe pânză lipită pe lemn; 18 × 25 cm
Semnat dr. jos cu roșu:
Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 3613)
70. CĂLĂREȚ ÎN AMURG
Ulei pe pânză; 101 × 151 cm
Semnat stg. jos și datat:
I. Andreescu 1880
Cluj — Muzeul de artă
71. ȚĂRANCĂ CU BROBOADĂ VERDE
Ulei pe pânză; 34 × 28,5 cm
Semnat dr. jos cu roșu:
Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 4075)
72. BROBOADA ROȘIE
Ulei pe pânză; 24,5 × 16,5 cm
Semnat dr. jos cu roșu:
Andreescu; nedatat
București — colecția ing. Dan Capriel
73. AUTOPORTRET
Ulei pe pânză; 54,5 × 42,5 cm
Semnat dr. jos cu roșu: I. Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 747)
74. PAHAR CU GHIOCEI ȘI VIORELE
Ulei pe pânză; 24 × 17 cm
Semnat dr. spre mijloc cu albastru; nedatat
București — Galeria națională (inv. 1786)
75. BÎLCI ÎN PREAJMA BUZĂULUI
Ulei pe lemn; 16,5 × 30,5 cm
Semnat dr. jos: I. Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 3614)
76. CĂLUGĂRIȚĂ ȘI BĂTRÎN
Creion pe hîrtie; 11 × 17 cm
Nesemnat; nedatat
București — Biblioteca Academiei (Cabinetul de stampe)
77. HAMBAR
Desen în creion pe hîrtie; 10 × 17 cm
Nesemnat; nedatat
București — Biblioteca Academiei (Cabinetul de stampe)
78. CASA DE CIURARI
Ulei pe pânză; 40,5 × 65 cm
Nesemnat; nedatat
București — Galeria națională (inv. 736)
79. CUMPĂNA SATULUI
Ulei pe pânză; 35,8 × 46 cm
Semnat dr. jos cu roșu, în pastă:
Andreescu; nedatat
București — Galeria națională (inv. 3331/751)

80. **LA MARGINEA ORAȘULUI**
Desen în creion pe hîrtie; 10 × 17 cm
Nesemnlat; nedatat
București — Biblioteca Academiei (Cabinetul de stampe)
81. **LA MARGINEA PĂDURII**
Desen în creion pe hîrtie; 18,2 × 23,3 cm
Inscripție stg. jos: Găvan, 873;
însemnare autografă stg. sus: 6
București — Muzeul de artă
(Cabinetul de stampe, inv. 28153/3556)
82. **ȚĂRÂNCUȚĂ (CAP DE FATĂ)**
Desen în creion pe hîrtie; 19,6 × 15 cm
Semnat dr. jos: Andreescu; nedatat
București — Muzeul de artă
(Cabinetul de stampe, inv. 31514/6918)
83. **CASĂ ÎN LIVADĂ**
Ulei pe pînză lipită pe carton; 36,2 × 67 cm
Semnat dr. jos cu roșu: I. Andr.; nedatat
București — Galeria națională (inv. 3340)
84. **ȚĂRÂNCĂ**
Ulei pe pînză; 24 × 16,2 cm
Nesemnlat; nedatat
București — Galeria națională (inv. 4072)
85. **PĂDURE DE FAGI VARA**
Ulei pe carton; 53,5 × 64,2 cm
Nesemnlat; nedatat
București — Galeria Națională (inv. 775)
86. **VINCENT VAN GOGH:**
TRANDAFIRI ȘI BUJORI (1886)
Ulei pe pînză; 59 × 71 cm
Otterlo — Rijksmuseum Kröller Müller
87. **VINCENT VAN GOGH**
PEISAJ DIN MONTMARTRE (1886)
Ulei pe pînză; 22 × 33 cm
Amsterdam — Muzeul Van Gogh
88. **CAP DE FATĂ**
Ulei pe lemn; 41 × 32,5 cm
Semnat apocrif dr. jos cu roșu;
Andreescu; nedatat
București — colecția Margareta Teodoru
89. **CĂLĂREȚ VĂZUT DIN SPATE**
Schiță în creion pe hîrtie; 17 × 10 cm
Nesemnlat; nedatat
București — Biblioteca Academiei
(Cabinetul de stampe)



89.
CĂLĂREȚ
VĂZUT DIN SPATE

Summary

The reader is warned in THE PREFACE that the authors deliberately confined their study of the *œuvre* of Ioan Andreescu (1850—1882) to only two aspects, which they regard as essential: the specific character of his pictorial idiom and the 'content' of his sensibility. To bring out the artist's originality in these respects, the authors deem it fit, in Chapter Two of the book, TO PLACE ANDREESCU'S WORK IN THE CONTEXT OF HIS TIME: with reference of the one hand, to Romanian painting from Theodor Aman (1831—1891) onwards, the protagonist being Nicolae Grigorescu (1838—1907) and, on the other, to the French painting of the second half of the nineteenth century. In terms of sensitivity to colour, Aman can hardly be taken into consideration, since his art is still too heavily indebted to academicism. And while Grigorescu has remained, in the eye of many people, the greatest Romanian painter of his day (and the authors never intend to deny his great artistic and human qualities, or his role as the founder of the Romanian school of modern painting), Andreescu objectively excelled his forerunner by the complex chromatic structure of his pictorial matter and by his intense, saturated colours, unequalled even in the best paintings of Grigorescu — an artist whose interests were turned chiefly towards interpreting light through value.

In order to familiarize the reader with the stylistic features of Andreescu's painting the authors seek to relate this painting, in various ways, to several contemporary artists, Romanian and foreign — notably French. Its closeness to *Courbet's* art is shown to be of a rather technical nature, meaning that, like many innovating artists who came after the French master, Andreescu was alive, from his earliest works, to the effectiveness of using a single, homogeneous layer of colour, which compels the artist to look for the plastic equivalents of the motif in nature, based not on a mimetic similarity to the actual local colour, but on structural relationships between colours arising from a fundamental colour system of his own. Besides an analogy in the field of pictorial technique, there is another similarity between Courbet and Andreescu, though too general to be considered significant — namely, that both artists sought the motivation of their artistic approaches only within the constitutive data of reality.

In representing this «reality» Andreescu never resorted to such clear-cut contours, of academic origin, as those one frequently encounters in Courbet's work. Andreescu's paintings cannot even be said to contain «lines» as distinct stylistic entities, his contours being always subordinate to the mass, melted into what an older critical terminology used to call the 'envelope'. Differences between Courbet's and Andreescu's painting arise also from their different solutions to the problem of rendering shade and light, in the sense that, in the former, these are meant to point out the individuality of each object in its spatial surroundings, while in the second light and shadow are functions of a phenomenology designed to emphasize the overall unity of the image.

The analogies with *Corot* are more profound and substantial. Corot was the first, among the nineteenth-century artists, to notice the expressive function of the structural differentiation of the shades that pictorially recompose the object. His great innovation — in comparison not only with traditional painting, but also with that of the young Courbet — which, as is known, may be regarded as an element that helped to usher in impressionist painting, was precisely this understanding of the chromatic constitution of light and shadow. Joining the great trend of European landscape-painting that originated with Corot, Andreescu managed, from the very start of his activity, to discover a number of colour equivalents of those subtle, hard to grasp distinctions which he found in the various gradations of light and shadow, and to devise means of expressing them — means that were among the most effective used to this end in the oil painting of his time.

Against the view, long held by earlier Romanian art critics, that Andreescu came into contact with French painting through what is traditionally known as 'The Barbizon School', the authors maintain that his painting is in no way more indebted to Barbizon than the art practised by a Pissarro between, say, 1868 and 1874. Only recently has Romanian criticism attempted to determine, in a more nuanced manner, Andreescu's place in the context of European painting in the second half of the nineteenth century. Relating him to this or that artist who, in Europe or elsewhere, become associ-

ated with the Barbizon school, is likely to create confusion as long as the matter is not viewed in a considerably broader context, that of nineteenth-century international plein-airism, which culminated in impressionism. In the authors' opinion, the only analogies that may be established between the Barbizon painters and Andreescu are exclusively thematic, and this can affect an artist's destiny but to a relatively minor extent. The Romanian painter adopted neither the vision nor the technique of the Barbizon school. There is nothing in his work to remind us of the forest images where a tree curtain provides a *contre-jour* (actually, a *chiaroscuro*) effect, as in Rousseau's painting; or of the baroque flourishes in Diaz's work; or, still, of the minuteness of the accidental, as in Daubigny's. He never shows Rousseau's taste for detail (as by inventorying the dark foliage of trees against a lighted sky), for with him — as will be demonstrated below — light is in general subdued and uniform, contrast being achieved mostly through colour. Andreescu is distinct from Millet too, though some of his works occasionally remind one of the latter's themes. Amplified and universalized, these themes would pass in fact, through Pissarro, into the painting of Cézanne, Van Gogh and even Gauguin. Pissarro's and Andreescu's landscapes with 'figures' and Millet's 'figures in landscapes' are in a kind of reverse order, since in the former the human figure is a mere reminder. The authors make a comparative analysis of one of these themes, first as interpreted by Millet (*Harrow and Plough in the Field at Chailly*), then as seen by Pissarro (*Terres labourées*) and by Andreescu (*Ploughing*). Compared with Millet, Pissarro and Andreescu unquestionably represent a different artistic moment, when the detailed vision has been replaced by a more concise one. But while Pissarro aims straight at synthetic expression, leaving to suggestion the task of restoring the formal integrity of the image, Andreescu seeks to analytically identify the nature of his perceptions, which, however, in terms of style, he subjects to a synthetic treatment. Thus, unlike the perception of Pissarro, who even in the period when he reveals the greatest number of analogies with Andreescu's painting (1868–1874) is content to evoke only the appearance, the effect, the *impression*, that of the Romanian painter is more analytic and differentiated, though in terms of the pictorial gesture it, too, reveals a synthetic treatment. The result of such an attitude is a laconic, though integral, expression, succinct but also complex. In this respect, Andreescu stands somewhere between impressionism and the great tradition of painting, rather close to Cézanne, as he was in the stage which began at Auvers in 1873 and continued notably at Pontoise. The authors then go

on to make a comparative analysis of the tree-in-blossom motif, as interpreted by Millet, Pissarro and Andreescu. They conclude that there is a 'Barbizonist' range of themes in Andreescu's *oeuvre*, in a different interpretation. As regards László Paál (1846–1879), whose name has often been mentioned in connection with Andreescu's, all possible relationships can also be only of a thematic character, Paál's painting being closer to the Barbizon aesthetics and technique. Even where his treatment is freer — thereby resembling Andreescu's — Paál is never content with the suggested shadow given by some hue through its almost equal structuring against another, as can be seen in the Romanian artist's work. Using the *chiaroscuro* technique so characteristic of the Barbizon school, Paál strives to represent form by dark shades, capable of supplying the viewer with almost tactile information about reality, whereas Andreescu's light is nearly always in the same value plane, in the perspective of sublimated reality. It may be said, in conclusion, that Andreescu is situated in the stage preceding the full emergence of impressionism, although — as will be shown further on — in certain respects his painting reaches a horizon lying beyond impressionism. Thereby his attitude is somewhat similar to Manet's. Starting from classicism, Manet — through part of his *oeuvre* — stands very close to impressionism, though not within it, or after it, but only at a different place in the front of renovating artistic modes of the latter half of the nineteenth century. Compared with Manet's painting, but in another area of aspirations, Andreescu's art reveals the same tendency (though achieved by different means) to adjust the inherited plastic vision to the expressive means of a sensibility with emotional resources inexistent in the past, yet not always severed from it. This new position involves, primarily, the way of representing space. Instead of the inactive 'void' in the picture — a result of the three-dimensional representation of space — the artists of the day felt the need for something 'full', where the grounds ranging in depth should have, in point of colour intensity, the same expressive status as the ones in the fore. It was an attempt to restore the unity of the picture in a two-dimensional image absorbing the grounds that lent the object its three-dimensionality. With Manet, the object presents a rather frontal aspect, with a very slight, almost 'flat' suggestion of depth — a fact that his contemporaries regarded as a drawback due somehow to artistic inability.

While Manet expressed this new sensibility of his time by a vision which ultimately reduced the object's three-dimensionality to a frontal view, in terms of colouring his painting maintains certain links

with the past. Andreescu, on the other hand, though coming closer to the past conception of form, uses a technique which translates the optical attributes of the object's three-dimensionality into the chromatic two-dimensionality of the canvas. Even when he paints dark 'grounds', these, instead of breaking the surface of the canvas, have a 'fullness' of their own, due to the way the artist organizes his colours, no matter whether this involves 'full' or 'void' spaces, lighted or shaded spots. There is a notable difference between Manet and Andreescu in regard to the vision: distant with the former, near with the latter. A distant vision implies the gradual change of the image from 'representation' into 'presentation', as Venturi puts it. Yet Andreescu views the object on a different scale and in a more analytic — and, hence, more indebted to the past — spirit, but also with a scope of sentiment rarely seen in painting. Necessarily of a limited size — considering the high concentration of the sentiment — his canvases are not 'read' but, like a very touching confidence, scrutinized.

The authors then go on to note that Dutch critics were the first to point out the links between the painting of some impressionists (Pissarro, Sisley) and that of Andreescu. Their thesis was resumed and more thoroughly analysed by several Romanian exegetes of the painter, in the inter-war years, and recently by his most important biographer, Radu Bogdan. The authors think the time has come when Andreescu's 'modernity' should no longer be considered only to the extent to which his painting drew close to impressionism, as though the 'progress' of art had only had one direction in the 1860's and 1870's. They believe that the sense of art's motion should not be imagined one-dimensionally, like a thread running in a single direction, but rather as a spherical space with a multitude of paths that can be parallel or divergent, cross and contradict each other, without lending this diversity, in any way, a sense of error or inferiority. An artist's inferiority or superiority results not from the path he takes, but from the distance he covers along that path. There was an Odilon Redon in the period of impressionism, who at the time made no proselytes, as Manet did, but this does not mean that his art was inferior in its potential for development to that of the impressionist master. Judging by the standards of our own time, the situation may even be seen reversed, since Monet's direction is regarded by some as spent, whereas Redon is acclaimed as forerunner by several schools that have emerged since.

In the evolution of nineteenth-century landscape-painting, the plein-airism of Andreescu — like a certain phase in the work of Pissarro, Sisley and others — is in fact a link between the Barbizon type of

landscape and full-fledged impressionism, a link without which the distance between the two stages would probably appear too great. This transitional phase is found, as already mentioned, not only in the work of such pre-impressionist painters as Jongkind, Boudin or Lépine, but also in that of impressionists like Pissarro or Sisley, where its duration was relatively long. For all his specific temperamental and artistic traits, Cézanne himself passed through this phase during his Auvers-Pontoise period. The fact that at the time Cézanne was more advanced in interpreting the greys through colour (*The House of the Hanged Man*) than Pissarro and Sisley were during 1868–1874, or than Andreescu during 1878–1882, and that his pictorial treatment was from the start broader and more vigorous than the above-mentioned artists' would ever be, does not essentially alter the situation or render such comparisons less justifiable. Moreover, even Van Gogh would go through such a phase during 1882–1886 (his late Dutch period and early months in Paris), in works surprisingly reminiscent of some of Pissarro's paintings of 1868–1874, on the one hand, and of Andreescu's works of 1873–1882, on the other. It follows that, if in 1874 the pre-impressionist phase was over for Pissarro, the young Andreescu, recently arrived in Paris, could not — as Van Gogh would not, later on — ignore it and go straight on to impressionist themes, had he even desired to do so.

As a result of his manner of conceiving his images outside all conventionalism, Andreescu's look never turned back, to the representatives of the Barbizon school, but — through the periscope of valid tradition — to the future, even beyond impressionism. Expressing form and space only by mere colour relationships, without the insidious aid of a conventional contour or of a shaded area easily translated through a dilute black, is an essential feature of the best part of his work. With Pissarro one could still find in 1870–1872 a certain dose of value use, creative of imitative luminescence. In Andreescu's work, pictures like *Winter* painted, it seems, before he left for Paris, or *Ploughing*, *The Village Road*, *Winter at Barbizon* — all dating from the time of his stay in France — consist exclusively of relations between altered and intense colours, of great refinement and subtlety in detecting the finest differentiations of the 'pure' hue (disguised in the garb of a greyish brown) and silvery greys reminding us, beyond impressionism, of the 'white phase' of an Utrillo. It is here that one should look for the grounds of Lassaigue's clear-sighted remark that a picture like *Winter at Barbizon* 'seems to anticipate the best of Utrillo'. That direction remained a constant with Andreescu (possibly due also to his untimely death); in return, it was

later abandoned by Pissarro and other impressionists. In view of the events that followed, it may be said that the colour-oriented character of Andreescu's painting contained a germ of modernity more heavily laden with expressive capabilities than the impressionists' interest in representing light.

The next chapter, **STYLISTIC COORDINATES OF ANDREESCU'S PAINTING**, has as its leitmotif the problem of colour in the Romanian painter's art and examines the following aspects:

(a) *Colour used to express shadow and light*
Recognizing in Andreescu's works of a 'chromatic' conception (there are some others that constitute exceptions, but they are not significant) the most personal and interesting part of his *œuvre*, the authors mention the generally known fact that no matter what the colouring material is (oil, tempera, even water-colour) and how thin it may be laid, it has a 'body' comprised of relations of chiaroscuro or colours (primaries, secondaries, etc.) or of an agreement between these two extreme means of expression. The latter solution is the one generally favoured by Andreescu, with the specification, however, that in his representative works the stress is always placed on the colour. The difference between a nuance based on values and one based on colour lies in that, in the former case, the colour is present in the mixture only to the extent necessary to suggest the identity of the object, leaving to the light the role of plastically defining it, while in the latter the specific quality of the colour prevails, the significance of the light being secondary and mostly implied (suggested). One example is *Winter in the Forest*, a theme highly suitable for representing 'values' because of the trees which gradually fade away in the shaded depths of the forest. And yet, no traditional 'shadow' is seen in this masterpiece by Andreescu. The background, like the foreground, is of uniform clarity, which rules over the structures of the several elements that make up the picture: the snow, the tree trunks, the overcast sky — all built out of extremely close, but also extremely differentiated relations between coloured greys, within whose range the colour is distributed with amazing subtlety and precision.

(b) *Colour used to express matter*
What predominates in Andreescu's painting is his awareness of the world's materiality, perceivable through the senses, interiorized in the soul and recognized by the mind. His ability to perceive the chromatic structure of light led him — as Grigorescu's ability led that great artist too, in some of his works — quite close to impressionism. But no matter how close he drew to the impressionist painters, he is separated from

them by precisely the above-mentioned quality of grasping the material reality of the world — a feature lending Andreescu's art a particular character and a substantial originality, for all its apparent 'reasonableness'. Against the way how 'originality' is currently understood — as a broadening, an unfolding in a virtually endless horizontal plane, the authors advance the idea of an originality — illustrated, among others, by Andreescu — more difficult to grasp just because of its harmless appearance of vertical order, of delving deeper into themes that are, at first glance, banal. The 'banality' is the first obstacle to be overcome, when looking at Andreescu's pictures, by those whose minds seek in art the extraordinary under the guise of outward originality. Suffice it, however, to consider with the necessary sensibility and openness of mind, the construction and unfolding of the field in *The Highway* or in *Ploughland*, in order to understand the immense capacity to suggest the real that these hallucinatingly material images possess. Which does not mean, in any way, that Andreescu's pictorial matter is deprived of the transfiguring action of his own sensibility, but simply that it has a sublineated materiality, transposed onto the plane of the idea. The extent to which Andreescu succeeds, from his very first works, in getting beyond the immanent nature of the pictorial matter and in raising it to the imponderable nature of spiritual equivalences is altogether amazing and it enabled him to achieve, in the most natural manner, highly subtle relations and differentiations between the quality, chromatic structure and tone of the colours he employed.

(c) *Colour used to express form*
What primarily puzzles, in Andreescu's art, those who live under the mirage of 'innovation' is its visible relationship to traditional form. In contrast to this, however, Andreescu's contours arise — as already mentioned — from the substantial mass of forms and never become an independent means of artistic expression. In other words, in his painting the stress is laid on masses rather than on contours. The expression of his works is decidedly tied up with the nature of his pictorial matter. And although he operates mostly with masses rather than contours, as compared to Grigorescu, Andreescu appears to be a painter of 'closed' forms, hence, an advocate of the 'finish' (*le fini*) aesthetics.

It has been noted several times that there are certain points of contact between Andreescu's painting and the adolescence of impressionism. In making this statement, however, the authors never refer to the impressionist treatment, but to the structure of colour as an artistic means, to its semantic function and to the conception of the unity

of light in a picture, which governs the activity of the colours. As for the role played by the stroke (*le trait*) in the economy of a picture, Andreescu always stands this side of impressionist syntax, even in terms of its early forms. With none of the impressionist painters — excepting perhaps, Manet in his 'Hispanicized' phase — does the stroke play so important a part in the construction of form as with Andreescu. On the contrary, with the impressionists it tended, from the start, to grow emancipated, as fully independent as possible. In Andreescu's art the stroke seems to rank mostly among those elements which make up the classic idiom of expression. No doubt, his 'writing' is not by far as dull in favour of an academic form as that of Fantin-Latour, or of Degas, in his 'classical' works, painted in oil in his younger years. And yet, not even in his "freest" works (*Women in the Park*, for instance) does Andreescu deem it necessary to take the stroke out of its traditional functional role and reduce it to a spot; instead, he subordinates it to a relatively synthetic plastic construction of the form, leaving its expressive structure only partly visible. Where it is no longer a plastic instrument of the form, with which it can make up a perfect unity — as in most of his works — and, on the other hand, has not acquired an expressive physiognomy of its own — as in the case of impressionist painting — the stroke of Andreescu, usually very suggestive and full of effectiveness, seems to be drifting about, as in the above-mentioned picture. In fact, between the impressionist painters and Andreescu we find not only a difference of aesthetic ideal, but also one of artistic structure. To Andreescu, and to nearly all the Romanian painters that came after him, rendering the 'transient', the 'ephemeral', facilitated by the impressionists' discoveries about the touch's ability to express motion, has never been a temptation.

Against the unconcern of the impressionists' design and against rigid forms of the classicists (academic or not), Andreescu showed, from the start of his artistic activity, complete sureness in finding the right measure, in striking a balance between a concise manner of expression (e.g. Grigorescu's) and a fully spherical one. Expressing form entirely is blended with a rigorous enough observance — though allowing of some 'modern' licences — of the three-dimensionality of space.

(d) *Colour used to express space*

In representing space, Andreescu applies both the Renaissance perspectival principles concerning the relation between size and distance, and the 'modern' ones of interpreting distance through colour. The possibility of renouncing the three-dimensional representation of space by the imitative

means of aerial perspective, which leads, first of all, to a chromatic disruption of the unity of the canvas, becomes evident in the representative works of Andreescu. Like Pissarro in the phase of early impressionism, Andreescu manages to reconcile chromatically the expressive virtues of three-dimensionality with the decorative ones of two-dimensionality, in a synthesis which preserves the essentials and removes the imperfections of both these approaches.

As regards the stylistic status of Andreescu's painting, the authors maintain — and this is a basic idea of the entire book — that his *œuvre* belongs neither to impressionism nor to the Barbizon school, which both have their own status and distinct stylistic autonomy. In this respect it is connected, as has already been pointed out, with some works by Pissarro and with those of Sisley, Manet, Bazille and Van Gogh (in his early Parisian period). While in general such works are accounted 'impressionist' only because they bear the signatures of artists regarded as impressionists, this does not mean that they actually possess in full the characteristics of impressionist painting, or that other characteristics they have might be less valuable. They are simply different, and deserve to have an identity of their own within an art which, for some of these painters, was a gateway to impressionism, for others — to 'grand painting' and for others — even to expressionism. For some of them, however, who either died young (Andreescu, Bazille) or found it better suited to their resources (Manet), this form of art remained the only tool employed in that particular artistic period.

The most numerous similitudes in this respect are found between Pissarro (in the years 1863–1874) and Andreescu, in whose works the blending of three- and two-dimensional representation results in a flattened space which, strangely enough, retains the attributes of distance. This space is simultaneously flat and deep, close and distant, a kind of nearer distance (or a more distant nearness) similar to the optical effect of a photo lens that shortens the perspective instead of lengthening it (as does a depth objective). This flattened space, so much used nowadays in films shot with wide-angle lenses, unfolds upwards, but also in depth, confronting the viewer with a charming ambiguity of great expressive and aesthetic value. Even were we to remove all the graphic marks of linear and aerial perspective from one of Andreescu's representative works, the colour would still remain organized in depth, owing to the structural determinations to which the artist subjects it. With the exception of his few chiaroscuro pictures, in all his works Andreescu achieves an impression of space whether by using coloured greys (*Market-place at Buzău*, *Roadside House*,

Leafless Forest, Countryside Road, Ploughing, Winter at Barbizon) or by means of intense colours, which are never laid on on their 'pure' states (*Trees in Blossom, The Village Road, A Field*). In the general context of his painting, works like those in the latter group represent a culmination of the possibilities of colour intensity, a paroxysm of chromatic 'truth' and 'naturalness' — in other words, of a faithful rendering of reality. That is the stand taken, at certain moments in their artistic evolution, by Pissarro, Sisley, Manet, or Van Gogh. Any deviation from the course leads to the collapse of this precarious balance either by projecting depth outwards, to the surface (Cézanne, Gauguin, Bonnard, Matisse) or by pushing the surface into depth (Courbet, Corot, Grigorescu). Solving the problem of spatial representation is thus achieved, in Andreescu's work, chiefly through the expressive resources of colour, uniformly intense throughout in relation to the two-dimensional canvas. Renouncing the unequal colour relationships in favour of an equal chromatic intensity, Andreescu translates the expression of colour from the spatial coordinates of the picture into the temporal ones (of music); to put it another way, in his art the chromatic structure unfurls in space very much as a musical composition progresses in time. The great success of Andreescu's work lies precisely in the fact that he achieves the rendering of spatial depth without in the least affecting the musical organicity of the picture.

(e) *A general view of the functions of colour in Andreescu's painting*

The authors review the multiple functions of colour in Andreescu's art, stressing the fact that, regardless of the subject and of the outward elements of expressing it (the repertory of symbols, the order and manner of their use, the set of formal or figural marks), a picture has an internal identity of expression that the viewer perceives as a complex, hard-to-define structure. Even though not always willing to verbally express their opinions, art lovers know that the painting of this or that master has a spiritual and physiognomic identity contained in the layer of pigment covering the canvas. This layer, no matter how thin, has in it a certain structure, the expression of which can sensitively affect the viewer. It is the first and simplest expressive component of a picture, a, say, cellular component — the basic syntactic element that precedes any outward formal configuration. Even if consisting of only a few brush-strokes, which are not yet a picture, the inward expression of this first layer of pigment which covers the canvas is the fundamental element introducing the artist. And were the painter to squeeze out the colours straight onto the canvas, without working them on his

palette, even without any brush-stroke — thereby cutting down to a minimum his transforming artistic action — the important factor in this case too would be the selection of the colours, which is his own, and the relations he establishes between them. If we mentally interchanged elements from one of his pictures with elements from others we should see that, despite these alterations, the newly connected fragments retain something common, regardless of what they actually represent. This constant, preserved despite the interchanging of any configurational elements of the picture, is an identity, an expressive unit contained in the layer of pigment, and constitutes a 'general mark' of the artist's painting, no matter what 'particular mark' it may incidentally assume from one work to another. To understand the place held by Andreescu in European painting with regard to the possibilities of expression through colour, the authors use two opposite examples: Corot and Van Gogh. The painting of Corot reveals a preponderance of the *spatial* expression of colour, whereas in that of Van Gogh the *substantial* expression of colour is predominant. Thus, in the works produced after the latter's Dutch and Parisian periods, the suggestion of depth derives only from the graphicness of the figuration, the only factor still employing the Renaissance perspectival principles (though greatly modified). Van Gogh's colour no longer suggests space through modelling: it is used exclusively for purposes of polyphonic expression.

Andreescu's painting lies somewhere between these extremes of nineteenth-century chromatical means of expression: one based on suggesting a three-dimensional space and another in which this three-dimensional space is counteracted by the perfect unity of the coloured surface. With the aid of grey, Andreescu places his colour at the needed distance in space, regardless of its expressive identity (red, yellow, green etc.), thereby in no way affecting its fullness, since the grey remains hidden in the structure of the colour. In this substantial balance, his painting is at the same time classical and 'expressionist', traditionalist and modern, with roots going deep into the past of painting, and also with bridges thrown towards the future. The inner space of the grey — the basic element of his art — contains tensions acting between colours opposite in nature and expression, which the painter compels to blend and coexist in the same colour structure. This basic tensional constitution is supplemented with suitable harmonic resources, namely those which, in point of the tonal structuring of Andreescu's chromatic universe, result from the use of a 'minor' musical mode. The harmonies of his painting are generally 'cold', 'descendent', 'sensitive — harmonies

achieved as different modalities in the green-orange-violet key. Even his red-yellow-blue colours (the major scale) are but complex expressions of the minor (green-orange-violet). The two components of Andreescu's chromatic expression (the spatio-substantial tensional structure of the colour and the descendent, 'minor' harmonic modalities) are rounded off by the resources of a third expressive dimension: that of the 'pure' — 'altered' polarity (as far as his art is concerned, a 'pure' colour denotes one having the *appearance* of a maximum limpidity and structural simplicity only in relation to an altered colour, of a maximum complexity of constitution). By their structure, Andreescu's greys are always reducible to the family of their original scale. They are never left to drift around, in the unidentifiable area of some chromatic 'no man's land', as it frequently happens in Renaissance and post-Renaissance painting,

where one has the impression that the artist strove precisely to remove any trace showing that his greys pertained to an identifiable family of basic colours. This distinguishes Andreescu from the more 'modern' — in terms of the design — Grigorescu, in whose painting the emphasis is put not on the colour, but on the values, incidentally and non-structurally coloured. It is a point of divergence, in the use of the colour resources, as a means of pictorial expression, between the spirit of the past and that of the new age, to which, for all its rather classical form, Andreescu's painting also belongs.

The last chapter, **ANDREESCU'S ARTISTIC POSTERITY**, is a brief survey of the Romanian school of painting in the years before the First World War, in the inter-war period and since. The authors stress the exemplary austerity and rigour that Andreescu's work represented for the young painters who made their first steps in art during the early 1940's.